

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kunstiajaloo õppetool

Marie Vellevoog

Installatsioonikunst Eestis 1990. aastate esimesel poolel
Jüri Ojaveri, Jaan Toomiku ja Ando Keskküla loomingu põhjal

Bakalaureusetöö

Juhendaja MA Sirje Helme

Tartu 2012

Sisukord

1. Sissejuhatus	3
2. Installatsiooni mõiste. Installatsiooni areng lääne kunstis	5
3. Installatsiooni areng eesti kunstis	9
4. Installatsioonikunst Eestis 1990. aastate esimesel poolel	13
4.1. Kunstielu kontekst	13
4.2. Põhjamaise looduse arhetüübid	15
4.3. Jüri Okas materjali ja ruumi reorganiseerijana	16
4.4. Kaasaegne temaatika	17
4.5. Narratiivsus installatsioonikunstis	18
4.6. Moodne esteetika	20
4.7. Installatsioonibuumi hääbumine	21
5. Installatsioon Jüri Ojaveri loomingus	22
5.1. Lammutatud ateljee	22
5.2. Nišš. <i>Image</i>	24
5.3. Olematu kalmistu	25
5.4. Valede võrk	26
6. Installatsioon Jaan Toomiku loomingus	28
6.1. Peeglid	29
6.2. 15.–31. mai 1992	30
6.3. Voodi 75	31
6.4. Aknad	31
6.5. Vihmas ja päikeses	33
6.6. Joon	34
6.7. Ma käisin siin	35
6.8. Peegeldus Toomiku loomingus	36
6.9. Kokkuvõte	36
7. Installatsioon Ando Keskküla loomingus	38
7.1. Sevilla EXPO	39
7.2. „Opus Petra“ galeriis „Luum“	40
7.3. Installatsioon näitusel „Equilibrium“	42
8. Kokkuvõte	43
Kasutatud allikad ja kirjandus	44
Installation art in Estonia during the first half of the 1990s, based on the works of Jüri Ojaver, Jaan Toomik and Ando Keskküla. <i>Summary</i>	49
Lisad	53

1. Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks on anda ülevaade installatsioonikunstist kui 20. sajandi rahvusvahelise kunstiskeene iseloomulikust nähtusest Eestis 1990. aastate esimesel poolel. Töös käsitletakse antud perioodi installatsioonikunsti olulisemaid ilminguid ning põhjalikumalt analüüsitakse selle kunstiiliigi esinemist Jüri Ojaveri, Jaan Toomiku ja Ando Keskküla loomingus. Nimetatud isikud on valitud põhjusel, et tegu on selle perioodi olulisemate ja mõjukamate kunstnike hulka kuuluvate autoritega, kelle loomingul näitel on võimalik kirjeldada ka üldiseid suundumusi 1990. aastate esimese poole kunstis. Töö teemaks olev periood on valitud põhjusel, et tegu on küllatki eristatava etapiga eesti installatsioonikunsti ajaloos – 1990. aastate alguses avanes eesti kunst laiemalt lääne mõjutustele, mis tõi kaasa ka installatsiooni populaarsuse tõusu, muutes selle endastmõistetavaks näituste osaks; kümnendi keskel massiline installatsioonibuum aga vaibus ning mitmed töös käsitletavad kunstnikud liikusid loomingus videokunsti või traditsiooniliste kunstiiliikide juurde.

Selguse huvides antakse töö esimeses osas ülevaade ka installatsioonikunsti mõiste olemusest ning selle kunstiiliigi arengust lääne kunstis. 1990. aastate installatsiooniloomingule tausta loomiseks on töös käsitletud ka antud kunstiiliigi jõudmist eesti kunsti ning selle kohalikke arenguid enne 1990. aastaid.

1990. aastate esimesel poolel omas installatsioonikunst Eestis olulist tähendust, kuid selle suundumusi analüüsivaid kirjalikke materjale on ilmunud vähe. Antud perioodi uuendusliku kunsti dokumenteerimisega on tegelenud Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus (alates 1999. aastast Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus), mille arhiivis leiduvaid materjale on kasutatud ka käesolevas töös. Installatsiooni on üldiste kunstinähtuste kontekstis, kuid mitte eraldiseisva uurimisteedena käsitletud S. Helme, E. Komissarov, H. Treier, K. Kodres, A. Juske, J. Saar jt. Peamised antud temaatikat analüüsivad kirjutised pärinevad kunstiteoste kaasaegsest ajast, st 1990. aastatest, kuid ajalisest distantsist tolle perioodi installatsioonikunsti vaatlevad teaduslikud uurimused puuduvad. Käesolev töö on aluseks autori tulevasele magistritööle, valmistades ette antud kunstiajaloolise etapi põhjalikumalt kaardistamist ning analüüsimist.

Allikatenä on antud töös konteksti loovate peatükkide puhul kasutatud peamiselt kunstiajaloolisi väljaandeid ning näitusekatalooge – installatsioonikunsti ilmingute kohta lääne kunstis on publitseeritud spetsiifilisi käsitlusi, kuid eesti kunsti ajaloo puhul on viiteid antud kunstiliigile võimalik leida vaid üldkäsitlustest. Installatsiooni kui kunstiliigi arengut eesti kunsti ajaloos pole teadaolevalt teaduslikul tasandil analüüsitud.

1990. aastate esimese poole ilminguid analüüsivate peatükkide puhul on allikatenä kasutatud peamiselt toleaegetes ajakirjades ja ajalehtedes ilmunud artikleid. Töö autor on viinud läbi ka intervjuud Jüri Ojaveri ning Jaan Toomikuga, millest pärinevaid mõtteid on kasutatud antud kunstnike teoste interpreteerimisel. Nimetatud materjalide ning autori isiklike järelduste põhjal süstematiseeritakse käesolevas töös 1990. aastate esimese poole eesti installatsioonikunstis peamiselt levinud suundumused ja teemad ning analüüsitakse olulisemaid teoseid tole ajastu kultuurilises kontekstis.

Autor tänab töö juhendajat Sirje Helmet kunstiteaduslike nõuannete, suuniste ja abi eest ning Kaasaegse Kunsti Eesti Keskust, kust pärinevad arhiivimaterjalid ja fotod omavad töö valmimisel olulist tähendust.

2. Installatsiooni mõiste. Installatsiooni areng lääne kunstis

Mõiste „installatsioon“ kannab kunstikultuuris laiaulatuslikku ja mitmetimõistetavat tähendust. Käesolevas peatükis defineeritakse installatsiooni mõiste antud töö selguse huvides ning antakse ülevaade lääne kunstiajaloolistest arengutest, mis viisid uue kunsti esimestest ilmingutest installatsiooni väljakujunemise ning rahvusvahelise levikuni. Peatüki eesmärgiks on paigutada rõhuasetus neile nähtustele, mida võib relevantseks pidada ka mõjutustena installatsioonikunsti arengule Eestis.

Mõistet „installatsioon“ kasutati esmalt 1963. aastal seoses ameerika kunstniku Robert Morrisi minimalistlike skulptuuride näitusega New Yorgi *Green Gallery*'s.¹ Sellel ajal omandas aina olulisemat tähendust teose paigaldamine näituseruumi,² mis lõi vajaduse uue, antud nähtust kajastava termini järele. Laialdasema kasutuse leidis termin 1970. aastatel, kui prantsuse kunstnik Daniel Buren hakkas seda kasutama näituste kohta, millele oli esitatud kohapeal loodud töid.³ Sellest ajast on installatsiooni mõiste muutunud üha populaarsemaks ning seoses kunstipraktika võimaluste mitmekesistumisega ka konnotatsioonide poolest laienenud.

Kõige lähedasemaks terminiga „installatsioon“ võib pidada mõistet „*environment*“ – „keskkond“, mida kasutati pikalt uue sõnaga paralleelselt sarnaste kunstiilmingute kohta, muutes liikumise ühelt terminilt teisele pikaajaliseks protsessiks. Siiski on nende terminite puhul ka mõningaid erinevusi: kõiki keskkondi võib küll pidada ka installatsioonideks, kuid mitte vastupidi⁴ – sõna „installatsioon“ omab laiemat tähendust kui „keskkond“.

Installatsiooni võib defineerida kolmemõõtmelise kunstiobjektina, mis on tihti loodud eksponeerimiskoha spetsiifikast lähtudes. Antud kunstiiligi eripäraks võib pidada teoste ülesehitamist spetsiaalselt üheks näituseks.⁵ Käesolevas töös käsitletakse installatsiooni, milles kunstniku poolt kasutatavad vahendid moodustavad ühtse terviku, mis on vaadeldav kas mitmest küljest või nõuab sarnaselt keskkondadele vaataja sisenemist teosesse.

¹ A. Juske, J. Kangilaski, R. Varblane. 20. sajandi kunst. Tallinn: Kunst, 1994, lk. 161.

² *Ibid.*

³ J. Reiss. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001, pp. XI.

⁴ *Ibid.*

⁵ A. Juske, J. Kangilaski, R. Varblane. 20. sajandi kunst. 1994, lk. 161.

Üheks installatsiooni eesmärgiks on võimendada vaataja taju selle kohta, kuidas objektid on ruumi asetatud. Installatsioon arvestab inimese kõiki meeli ning oluliseks on vaataja kohalolek teoses. Tunnustatud installatsioonikunstnik ja teoreetik Ilja Kabakov iseloomustab installatsioonina loodud keskkondi järgmiselt: kui skulptuuri või maali ees tunneb vaataja end „vabalt“, siis installatsioon kontrollib teda, muudab ta oma „ohvriks“.⁶ Teose tähendus ei peitu enam objektis kuni vaataja selle sealt avastab, vaid tekib teose kogemisel.

Installatsioonikunst arenes pika perioodi jooksul seoses kultuurielus toimunud paradigmade muutustega. 1916. aastal alguse saanud dada liikumise olulisemaid esindajaid Marcel Duchamp tõi esimesena kunstimaailma *ready-made* objekti. Tema teos „Fontään“ on kujunenud 20. sajandi üheks skandaalsemaks ja mõjukamaks kunstiteoseks – sellest lähtudes tekkis uus kontseptsioon, mille kohaselt ei pidanud kunstnik tingimata ise objekti looma, vaid võis esitada ka olemasoleva eseme viisil, mis kaotab selle funktsioonilise tähenduse uue pealkirja ja vaatenurga kaudu.⁷ *Ready-made* kunsti teke on aluseks installatsioonikunsti tekkimise võimalikkusele, sümboliseerides üleminekut klassikaliselt skulptuurilt kontseptuaalsele kolmemõõtmelisele kunstiteosele, mille puhul idee hakkab domineerima teose vormi üle.

Duchampi mõjukaks teoseks on ka 1942. aasta „Mile of String“, mis koosnes erinevate ruumpunktide külge mässitud nõõrist, nõudes seeläbi vaataja osalemist teoses ja määrares näituse kogemist.⁸ Saksa dadaist Kurt Schwitters lõi nime „Merzbau“ all tuntuks saanud kõikvõimalikest objektidest koosneva ehitise, mis haaras teosesse ümbritseva keskkonna⁹ – see lubab antud teost pidada hilisemate *environment*’ide üheks eeskujuks.

Kunstnik ja teoreetik Allan Kaprow on installatiivse kunsti arengus oluliseks pidanud *action painting*’ut ja selle mõjukat viljelejat Jackson Pollockit. Kaprow’ sõnul on Pollock edasist kunstiarengut mõjutanud, luues teoseid mitmest küljest lähenedes, mis elimineeris ainuõige vaatepunkti olemasolu, ning muutes häguseks piiri kunsti ja välismaailma vahel, hõlmates teoses ka publikut.¹⁰ Need aspektid muutusid hilisemas lääne kunstiloomingus olulisteks elementideks. Hilisemaid arenguid kunstimaailmas mõjutas ka Kaprow ise, hakates oma teostes kasutama odavaid materjale ja leitud esemeid ning seades eesmärgiks luua „orgaanilisi“ keskkondi, milles vaataja saaks osaleda.¹¹

⁶ I. Kabakov. On the "Total" Installation. Ostfildern: Cantz, 1995, pp. 245.

⁷ J. Mundy. Duchamp/Man Ray/Picabia. New York: Tate Publishing, 2008, pp. 24.

⁸ N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry. Installation Art. London: Thames and Hudson, 1996, pp. 124.

⁹ R. Kuenzli. Dada. London: Phaidon, 2006, pp. 117.

¹⁰ A. Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 2003, pp. 2–9.

¹¹ C. Bishop. Installation Art: A Critical History. London: Tate, 2005, pp. 23.

Oluliseks sammuks installatsiooni väljakujunemise poole võib lugeda minimalistliku skulptuuri teket 1960. aastatel. Minimalismi lihtsate geomeetriliste vormide galeriisse paigutamise puhul sai oluliseks ka ruumiline kontekst. Kui traditsiooniline skulptuur on suunatud sissepoole, siis minimalistlikud objektid vastupidiselt aktiveerivad vaataja ruumi,¹² mis muudab need otsesteks installatsiooni eelkäijateks. Kunstiajaloolane Claire Bishop on minimalistlikke objekte nimetanud skulptuuritraditsiooni ja installatsiooni vahelüliks.¹³ Minimalistlikud skulptuurid kõrgendavad vaataja taju teose ja ruumi suhete osas, hõlmates ka vaataja keha vaatlemise protsessis.¹⁴ Olulise tunnusena minimalistlike objektide osas toob kunstiajaloolane Frances Colpitt välja selle, et teoste tähendus ei sünni mitte nende sisemiste suhete formaalse analüüsi põhjal, vaid nende kogemise läbi vaataja poolt¹⁵ – üleminek antud kontseptsioonile on ka hilisema installatsioonikunsti aluseks.

1960.–70. aastate vahetusel Itaaliast alguse saanud *Arte Povera* liikumisele oli omane taieste valmistamine looduslikest või odavatest ja juhuslikest ebapüsivatest materjalidest. Ka 1960. aastatel tegutsenud kunstnikerühmituse Fluxus liikmed kasutasid sageli teoste loomiseks suvalisi leitud materjale. Fluxuse tuntud esindaja, korea-ameerika kunstnik Nam June Paik lisas oma teostesse ka tehnoloogiasaavutusi – talle on omased suuremõõtmelisi ekraaniridu sisaldavad installatsioonid.

Fluxuse rühmituse esindaja, tuntud saksa kunstnik Joseph Beuys töötas ebatavaliste materjalidega, näiteks vaha, rasva ja vildiga. Oma *performance*'ites Beuys töötles või paigutas materjale ümber, luues nendest omamoodi installatsioone. Tema eesmärgiks oli luua uut tüüpi skulptuur, mis oleks sama muutlik kui elu ise – tema teosed pidid tekitama ideid skulptuuri kontseptsiooni laienemise võimalustest.¹⁶ Oluliseks Fluxuse esindajaks on ka ameerika kunstnik Walter de Maria, kes 1968. aastal täitis oma näituse raames Münchenis galerii maast laeni mullaga. Saksa-ameerika kunstnik Hans Haacke on galeriidesse paigutanud miniatuurseid ökosüsteeme, nende hulgas „Installatsioon Reini veest“.

Tõeliselt populaarseks tõusis installatsioon 1970.–80. aastatel. Kasselis toimuval 5. Documenta kaasaegse kunsti näitusel 1972. aastal oli esindatud seni suurim hulk installatsioone, 1980. aastatel hakkasid installatsioone eksponeerima kõik suuremad rahvusvahelised näitused. Esimene installatsioonipõhine näitus olulises New Yorgi

¹² F. Colpitt. *Minimal Art: The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 1990, pp. 82.

¹³ C. Bishop. *Installation Art*. 2005, pp. 50.

¹⁴ *Ibid*, pp. 51.

¹⁵ F. Colpitt. *Minimal Art*. 1990, pp. 67.

¹⁶ M. Rosenthal. *Joseph Beuys: Actions, Vitines, Environments*. New Haven: Yale University Press, 2004, pp. 25.

muuseumis MoMA's, oli „Spaces“ 1969–70. aasta vahetusel. Antud näitusel valmistati esimest korda tööd muuseumis kohapeal.

1980. aastate lõpuks muutus installatsioon kunstimaailmas juhtivaks vormiks. Selle staatus polnud enam ainult aktsepteeritud, vaid seda nõudsid kõik olulisemad muuseumid.¹⁷ Tuntud *New York Times*'i kunstikriitik Holland Cotter on pakkunud, et installatsiooni populaarsuse üheks põhjuseks on selle asetsemine väljapool müüdavate objektide maailma ning just see muudab antud vormi kunstimaailmale atraktiivseks.¹⁸ Installatsioon sobis kokku ka kunstimaailmas leviva poliitikakriitilisusega, mille käigus otsisid kunstnikud võimalikult dünaamilisi viise oma sotsiaalpoliitiliste arvamuste väljendamiseks.¹⁹

1990. aastatel lisandus juurde aina enam kunstnikke, kes hakkasid tegutsema installatsioonide loomisega. Üheks tuntumaks installatsioonikunstnikuks on vene päritolu Ilja Kabakov, kes on tuntud oma „totaalsete“ installatsioonide poolest. 1990. aastatel on väga mõjukaks olnud ka rühmitus *Young British Art*, mille esindajad on Suurbritannias tuntud oma uuenduslike ning skandaalsete teoste poolest. Briti kunstnikest on oluliseks india päritolu Anish Kapoor, kes on loonud mitmeid populaarseid hiiglasliku mastaabiga ruumiinstallatsioone. Mõjukamate kunstnike hulgas võib mainida taanlast Olafur Eliassoni, kellele on omaseks looduslike elementide, nagu vee, õhu, maa, jää ja valguse kasutamine ning publiku tajuga mängimine.

1990. aastatel levis lääne kunstis üha enam uue ja pidevalt areneva tehnoloogia kasutamine, mida rakendati massiliselt ka installatsioonides. Video-, arvuti- ning internetipõhised kunstiteosed said aina populaarsemaks, luues aluse kaasaegsele interdistsiplinaarsele kunstile. Installatsioonist sai 1990. aastatel juhtivaim kunstileik, mis on oma staatust tänaseni säilitanud ning laiendanud oma mõjuala kogu lääne kunstimaailma piires.

¹⁷ J. Reiss. *From Margin to Center*. 2001, pp. 135.

¹⁸ H. Cotter. *Dislocating the Modern*. – *Art in America* vol. 80, no. 1 1992, pp. 100–107.

¹⁹ *Ibid.*

3. Installatsiooni areng eesti kunstis

Eesti kunsti elus kujunes nõukogude ajal välja kolm suunda, mida Jaak Kangilaski on määranud järgnevalt: üks võimumeelne ning kaks režiimile vastanduvat, millest üks oli orienteeritud rahvusvahelisele avangardile ja teine rahvuslik-konservatiivsetele väärtustele.²⁰ Käesolev töö keskendub avangardile orienteeritud diskursusele; antud peatüki eesmärgiks on anda ülevaade selle suuna nendest aspektidest, mida võib pidada relevantseks installatsioonikunsti kujunemisel ja arengul 1990. aastateni.

Raskendatud välisreiside tõttu omasid okupatsiooniperioodi algul suurt tähtsust aeg-ajalt Moskvast korraldatavad väliskunsti näitused.²¹ Sula-ajal hakkasid Eestisse jõudma ka üksikud raamatud ja ajakirjad lääne kaasaegsest kunstist, mis siinse ringkonna seas käest kätte liikusid. Tolleaegset uuenduslikku loomingut Eestis võib nimetada „reproavangardiks“ – infot läänes toimuvate kunsti uuenduste kohta saadi vaid ajakirjandusest, siinsetel kunstnikel puudus aga „Lääne kunsti keskkonna-, ideoloogia- ja ruumikogemus“.²²

Perioodil 1964–68 suurenes kunsti elu pluralism ja eesti kunsti erinevus Nõukogude Liidu ametlikust kunstist ning tugevnes Lääne avangardi ja kunstiteaduse mõju.²³ Esimeste uue kunsti esteetika ilmingute sekka kuulub 1960. aastate alguses tekkinud rühmitus ANK'64, mille liikmed olid juba teadlikumad läänes toimunud kunsti arengutest. 1967. aastal loodi Tartus Visarite koolkond, kes on mänginud olulist rolli võõrkeelse kirjanduse ja kunstiteooria hankimisel ning suhtlusel üleliidulise avangardiga.²⁴ 1969. aastal ehitasid Visarite liikmed Kaljo Põllu ja Enn Tegova ajakirja Noorus suvepäevadel Kablis merre kaks seadeldist – Põllu nimetas oma kompositsiooni pöörlevate tuulikutega tuulekunstiks, Tegova lõi veterinaarikindaid täis puhudes õhuobjekte – antud teoseid võib käsitleda *environment*'i

²⁰ J. Kangilaski. Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda: Kumu kunstimuuseum, sügiskonverents 2007. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 113–117.

²¹ S. Helme, J. Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 137.

²² *Ibid.*, lk. 184.

²³ J. Kangilaski. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk. 234.

²⁴ S. Helme. Kunstirühmitus „Visarid“. – Kunstirühmitus "Visarid": Tartu, 1967–1972: näituse kataloog. Koost. Kaljo Põllu. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997, lk. 6.

varajaste ilmingutena.²⁵ Põllu kasutas oma popkunsti stiilis teostes ka valmisesemeid, mida oli tol ajal võimalik saada piiratud koguses, mistõttu lõi Põllu osa oma valmiskujundeid ise.²⁶

Kümnendi lõpus hakati kahtluse alla seadma puhtesteetilist lähenemist kunstile – seda eriti rühmituse SOUP 69 loomingus, mille võtmeisikuteks olid Ando Keskküla, Andres Tolts ja Leonhard Lapin. Grupi esimene näitus-*happening* toimus juba 1968. aastal Keskküla kodus – tegemist oli manifestatsioonilise üritusega „Pop-68“, mille raames valmistasid Keskküla ja Tolts kaks installatsiooni, mille eksponeerimine avalikkuses oleks tol ajal olnud välistatud.²⁷ Aktsiooni võib vaadelda kui ilmetu arhitektuuri müstifitseerimist, mille käigus rakendati kõik majas olev, andmaks tähendusi erinevatele detailidele.²⁸ Maja akende vahed olid täidetud vanade jalanõudega ning punase-valgetriibulise vatimadratsi sisse oli konstrueeritud „Ameerika häälele“ seadistatud raadio. Antud üritust võib tagantjärele pidada „*environment*’i esmaavalduseks meie kunstis“.²⁹

Popkunsti laiahaardelisemad teoreetilised alused jäid siinsete kunstnike jaoks siiski veel aastateks raudse eesriide taha.³⁰ Eesti popkunst oli küll mõjutatud angloameerika popkunstist, kuid lähtus tugevalt kohalikest oludest – tegeleti lokaalse situatsiooni ja igapäevase kultuurikitši analüüsiga ning selle kasutamisega kunstiteostes.³¹ Selle parimateks näideteks võib pidada Toltsi kollaaže pressimaterjalidest ja stalinistlikust kunstiklassikast.³² Erinevaid materjale ja valmisesemeid kasutasid oma teostes ka Keskküla ja Lapin. Popkunstiga kaasnevaks murranguks oli mentaliteedimuutus – oma identiteedi loomiseks ei seotud end enam minevikuga, vaid öeldi sellest lahti.³³ Andres Kurg on kirjutanud: „Oluline oli ka nihe kunsti mõistmises, kus ümbritsevast argisest keskkonnast ja olmest sai kunsti pärusmaa.“³⁴ SOUP rühmitus sümboliseerib noore kunsti lõplikku loobumist senini valitsenud Pariisi koolkonna ja pallasliku kunstikäsitluse ülistamisest ning pöördumist „kaasaegse angloameerikaliku kunstikogemuse“ poole.³⁵

Oluliseks uuenduslikku kunsti tutvustavaks näitusteks oli Harku’75, mille raames paigutas Jüri Okas Harku mõisaparki geomeetrilise teose, mida võib pidada eesti esimeseks

²⁵ L. Lapin. Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 37.

²⁶ S. Helme. Popkunst forever: Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2010, lk. 80.

²⁷ S. Helme, J. Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. 1999, lk. 176.

²⁸ S. Helme. Ando Keskküla. – Eesti kunstnikud 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 53–55.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ T. Veispak. Pop vilistas teooriale ja tabas ajavaimu. – Postimees 7.12.2009, lk. 15.

³¹ S. Helme. Popkunst forever. 2010, lk. 41.

³² S. Helme, J. Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. 1999, lk. 173.

³³ S. Helme. Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. 2009, lk. 123–137.

³⁴ A. Kurg. Almanahh „Kunst ja Kodu“ 1973–1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2004/2 (13), lk. 110–136.

³⁵ S. Helme, J. Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. 1999, lk. 174.

minimalistlikuks installatsiooniks.³⁶ Okase teosed „järgivad otseselt sama perioodi anglo-ameerika minimalismi ja kontseptuaalse kunsti arenguid, paljudel juhtudel isegi varjamatult viitavad neile“.³⁷ 1970. aastate teisel poolel tungisid Okase teosed pinnalt ruumi ning ta saavutas oma ruumiinstallatsioonide ning maakunstiteostega rahvusvahelise tähelepanu.³⁸ 1976. aastal eksponeeriti Okase näitusel Kunstihoone galeriis samuti installatiivseid teoseid ning olmelisi materjale – antud näitust võib pidada esimeseks ametlikuks näitus-*environment*’iks Eestis.³⁹ Leonhard Lapin on õigustatult Okast nimetanud ruumi rekonstrueerijaks ja installatsioonikunsti rajajaks.⁴⁰ 1970. aastate alguse põlvkonna huviobjektiks kujuneski ruumi, eseme ja materjali vahekorra analüüs.⁴¹

1970. aastatel tõusis oluliselt skulptuuri tähendus eesti kunstis.⁴² Jaak Soansi töödest võib välja tuua 1979. aasta installatiivse „Purustatud sarkofaagi“, mis figureeris sissejuhatuseks uue kümnendi muutunud maailmatajule.⁴³ Tamara Ditman hakkas näitustele tooma ebaharilikke esemeid, näiteks bensiinivaate. 1970.–80. aastate vahetusel lõi Andrus Kasemaa objekte valmisesemetest ja skulptuuridetailidest, koostades neid vahetult enne näitust ateljees vedelevast. Anu Põder kasutas oma teostes tekstiili ning plastmassesemeid.

1980. aastatel toimunud muutuste põhiolemuseks sai erinevate kunstiliikide ümberpositsioneerumine ning seniste hierarhiliste väärtuste hägustumine.⁴⁴ Maalikunsti kui senise peaideoloogi asemel hakkasid esile kerkima varem marginaalsemad kunstialad, eelkõige disain ja arhitektuur.⁴⁵ Esimeseks avalikuks väljundiks oli juba 1976. aastal toimunud Monumentaalkunsti näitus Kunstihoones, kuhu oli esitatud maale, arhitektuure, projekte ja skulptuure ning mis kujutas endast eksperimenti „teisendada monumentaalkunst uuelaadseks keskkonnakunstiks“.⁴⁶ 1982–83. aasta vahetusel toimus Kunstihoone galeriis näitus, kus esitati rühmitusse Tallinna Kümme kuuluvate arhitektide töid, nende seas J. Okase, L. Lapini, V. Künnapu, I. Fjuki ja J. Olliku installatsioone, projekte ja ehitisi. Näituse

³⁶ L. Lapin. Kaks kunsti. 1997, lk. 50.

³⁷ A. Kurg. Jüri Okase „spetsiifilised objektid“. – 1970ndate kultuuriruumi idealism: lisandusi eesti kunstiloole. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk. 19–40.

³⁸ L. Lapin. Avangard. 2003, lk. 213.

³⁹ S. Helme. Jüri Okas: näitusekataloog. Tallinn: ENSV Kunstimuuseum, 1987, lk. 9.

⁴⁰ L. Lapin. Avangard. 2003, lk. 223.

⁴¹ S. Helme, J. Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. 1999, lk. 242.

⁴² *Ibid.*, lk. 221.

⁴³ J. Kivimäe. Laguniskulptuur. – Kadunud Kaheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost. Sirje Helme, toim. Andreas Trossek. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk. 122–133.

⁴⁴ S. Helme. Miks kaheksakümnendad? Miks kadunud? – Kadunud Kaheksakümnendad. 2010, lk. 5–11.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ M. Laanemets. Veel enne kui ehitatakse konkreetseid ruume: arhitektuuri ja kunsti suhetest Tallinna Kooli arhitektide praktikas. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Koost. Andres Kurg, Mari Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk. 72–85.

liitis ühtseks tervikuks Okase loodud arhitektuurne keskkond.⁴⁷ Ka noorte tarbekunstnike teosed hakkasid hõlmama eri materjalidest valmistatud kontseptuaalseid objekte ja kompositsioone.⁴⁸ Oluliseks sai 1985. aastal toimunud näitus „Ruum ja vorm IV“, kuhu oli esitatud mitmeid installatsioonikunstile lähenevaid arhitektoone ja valgusobjekte, autorite sekka kuulusid teiste seas ka Lapin ja Okas. Okase *environment*’i ning mitmete teiste autorite arhitektoone eksponeeriti ka 1986. aastal näitusel „Vorm. Ehituskunst ja tarbekunst“, mille raames toimunud ettekandes käsitles Eha Komissarov teoseid kui ruumilisi konstruktivistlikke kujundeid, mis on loodud kättesaadavatest materjalidest, mida ei peeta kunstipäraseks.⁴⁹ Antud kirjeldus ning ka sellele vastavad tööd olid iseloomulikuks installatsioonikunsti ilmingutele, kuid sõna „installatsioon“ polnud veel laialdaselt kasutusele võetud. Teoseid, mis võisid küll vastata installatsioonikunsti omadustele, nimetati tollases kunstikirjanduses kuni 1980. aastate lõpuni pigem kompositsioonideks, objektideks või ruumiseadeteks.

1980. aastate teisel poolel levisid noortekunstis enim *performance*, *happening* ja installatsioonikunst. Näitusel ACTA ’87 eksponeeritud installatiivseid teoseid on Mart Kalm iseloomustanud kui sünteetilise kunstiobjekti suunda esindavaid eksponaate, millel „puudub otsene funktsioon, kuid mida on raske ka mingisse kindlasse kunstiiliiki paigutada“. ⁵⁰ Sama näitust käsitledes analüüsib Krista Kodres, et kujundus lisas visuaalsetele teostele ka ruumikunsti funktsiooni.⁵¹ 1988. aasta Jüri Okase teostest kirjutades analüüsib Eha Komissarov pikemalt ka installatsiooni mõistet, tutvustades seda laiemalt siinsele publikule,⁵² hiljem on antud termin leidnud aina laiemat kasutust.

⁴⁷ K. Vooglaid. Kümme arhitekti Kunstisalongis. – Sirp ja Vasar 7.01.1983, lk. 9.

⁴⁸ I. Teder. Tarbekunst kaheksakümnendatel. – Kadunud Kaheksakümnendad. 2010, lk. 134–142.

⁴⁹ M. Valk. Parem hilja kui mitte kunagi. – Kunst 70/2 1987, lk. 12–17.

⁵⁰ M. Kalm. ACTA ’87 – Dreamland Kunstihoones. – Kunst ja Kodu, nr. 58 1989, lk. 15–21.

⁵¹ K. Kodres. ACTA ’87. – Kunst 72/2 1988, lk. 18–21.

⁵² E. Komissarov. Apoloogiline Jüri Okas. – Kunst 72/2 1988, lk. 22–25.

4. Installatsioonikunst Eestis 1990. aastate esimesel poolel

Eriti levinuks muutus installatsioonikunst 1990. aastate alguses, kui siinsetel kunstnikel avanes võimalus olla hõlpsamini kursis läänes toimuvate kunstiarengutega ning algas tihedam suhtlus väliskunstnikega. Eesti kunstielus haarasid juhtpositsiooni uue põlvkonna kunstnikud, kes olid piisavalt noored, et sooritada „kannapööre uude kunstimudelisse“ ning hakata tegelema innovatiivsete kunstiliikidega.⁵³ Ka mitmed kunstnikud, kes oma varasemast loomingusuunast ei loobunud, tegid katsetusi installatsioonižanris. Kümneni esimese poole jooksul installatsioonialal tegutsevatest kunstnikest on käesolevas töös olulisematenä välja toodud Jaan Toomik, Jüri Ojaver ja Ando Kesküla. Nimetatud kolme kunstniku loomingut käsitletakse põhjalikumalt järgnevates peatükkides; käesoleva peatüki eesmärgiks on anda ülevaade eesti installatsioonikunsti üldistest suundadest 1990. aastate esimesel poolel ning lisaks eelnimetatud kunstnikele tegutsenud olulisemate autorite loomingust.

4.1. Kunstielu kontekst

Iseseisvuse taastamisega kaasnenud kunstimaailma ümberstruktureerimine läänelikus võtmes algas filantroobi George Sorose poolt loodud ja rahastatud Avatud Fondide süsteemi laienemisega Eestisse ning innovatiivsusele suunatud Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse (SKKE) loomisega 1992. aastal. SKKE kiirendas kohanemis- ja üleminekuprotsesse ning selle korraldatud aastanäitused tõid pöördet Eesti näitusepraktikasse.⁵⁴ Juhtrolli kunstimaailma kaasajastamisel haaras installatsioonikunst – Eha Komissarov on kirjutanud: „Eesti maali panus 1990. aastatel osutus teisejärguliseks ja esmakordselt kogu sajandi jooksul ei seisa maal uuenduste keskpunktis.“⁵⁵ Maalikunst „omandas imago kui kõige vanameelse, konservatiivse ja aegunu kehastus.“⁵⁶ Kõrvaltvaatajana on inglased Paul Rodgers ja Christine Chalmers eesti kunstisituatsiooni kohta kirjutanud: „Kõik trendid, mis omal ajal ei mahtunud kontrollitava

⁵³ A. Juske. Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. – Ülbed üheksakümned. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus: 2001, lk. 11–22.

⁵⁴ S. Helme. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus keerulisel kümnendil. – Ülbed üheksakümned. 2001, lk. 36–52.

⁵⁵ E. Komissarov. Eesti maal 1990. aastatel. – Ülbed üheksakümned. 2001, lk. 85–102.

⁵⁶ H. Treier. Valiku vabadus: vaatenurk 1990. aastate eesti kunstile. – Valiku vabadus: 1990. aastate eesti kunst. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1999, lk. 10–27.

kunsti kaanoneisse, on nüüd ausse ja hiilgusesse tõstetud. Justkui midagi tagantjärele heastada püüdes on need suunad nüüd prioriteetseiks kuulutatud.⁵⁷ Innovatiivsuse taotlust toonases kunstielus on Heie Treier kirjeldanud Hasso Krulli poolt sisse toodud mõistega „katkestuste kultuur“ – aktiivselt eitati lähiminevikuga seotut, näitustelt kadusid traditsioonilised kunstiiliigid ning asemele tekkisid *ready-made* teosed ja installatsioonid.⁵⁸

1993. aastal toimus esimene SKKE korraldatud aastanäitus, Ando Keskküla kureeritud „Aine-aineta“, kus enamus eksponeeritud teostest olid installatsioonid. Keskküla on näituse kontseptsiooni kohta kirjutanud: „Kui eesti kunst on lähtunud valdavalt Matisse'i-Picasso traditsioonist, siis käesolev näitus on katse esitada eesti kunsti Duchamp'i traditsioonist lähtudes.“⁵⁹ Installatsioonikunsti arengulähtena on Duchamp'i loomingut käsitletud ka käesoleva töö II peatükis. Heie Treier on näituse kohta kirjutanud: „„Aine-aineta“ tõestab, et installatsioon ongi juba eesti kunstnike normaalne kunstikeel, millega end kontseptuaalselt arusaadavaks tehakse.“⁶⁰ Näituse olulisemateks töödeks võib pidada Toomiku ja Ojaveri loomingut.

1993. aastal Kunstihoones toimunud noortenäitusel „Müra“ oli samuti suur osa eksponeeritud töödest installatsioonid. Antud näituse kontekstis kirjutab Harry Liivrand, et uuendusmeelsed kunstialad on meie ühiskonnas veel „lapsekingades“.⁶¹ 1994. aasta SKKE aastanäituse „Olematu kunst“ puhul oli enamik eksponaate „muudetud paiga lahutamatuks osaks, sellega muutes ka koha enda loomust“⁶² – selline tugev kohaspetsiifilisus on installatsioonikunsti oluliseks tunnuseks. 1995. aasta SKKE aastanäituse „Biotoopia“ puhul oli tähelepanu eriliselt suunatud uuenduslike tehnoloogiliste lahenduste katsetamisele.

Eesti 1990. aastate alguse kunstis käsitletud teemad jäid läänes levinutest siiski erinevaks. Lääne päritolu kunstnike looming tegeles sellel perioodil teemadega, mis Ida-Euroopas polnud veel aktuaalseks muutunud või mille tähendust polnud veel tõeliselt tunnetatud: immigrandid, heidikud, ökoloogia, tarbimisühiskond, lõhe ühiskonnaklasside vahel.⁶³ Heie Treier on ida ja lääne kunstnike loominguliseks kokkupuutepunktiks nimetanud vaid tegelemist üksikindiidi isiklike tähendustega.⁶⁴ Järgnevalt on käesolevas peatükis käsitletud

⁵⁷ P. Rogers, C. Chalmers. Riskides. – Tallinn: Norwich: Artists exchange: A project conceived and organised by the artists of SEAS. Norwich: SEAS, 1993, lk. nummerdamata.

⁵⁸ H. Treier. Valiku vabadus. – Valiku vabadus. 1999, lk. 10–27.

⁵⁹ A. Keskküla. Aine-aineta. – Areen 10.12.1993, lk. B1.

⁶⁰ H. Treier. Uus kogemus. – Sirp 10.12.1993, lk. 8.

⁶¹ H. Liivrand. Vaikne hooaeg? Noortenäitus „Müra“ Kunstihoones. – Kunst 2/1993, lk. 8–9.

⁶² E. Komissarov. Veel kord näituse „Olematu kunst“ taustast. – Kultuurileht 23.12.1994, lk. 13.

⁶³ H. Treier. Fabrique d'Histoire: kokkuvõte. – Kunst 1/1996, lk. 5–6.

⁶⁴ *Ibid.*

peamiseid eesti 1990. aastate esimese poole installatsioonikunstis eristuvaid suundi ja teemavaldkondi.

4.2. Põhjamaise looduse arhetüübid

1990. aastate esimese poole installatsioonikunsti teemade puhul torkab läbivate motiivide hulgas silma püüdlemine põhjamaiste ja soomeugrilike juurte poole ning eestlusele omaste arhetüüpide ja loodusvormide kasutamine. Sellist suundumust võib põhjendada ühiskonnas levinud sooviga pärast nõukogude okupatsiooni alt vabanemist rebida end lahti Ida-Euroopa mainest ning rõhutada Eesti kuulumist Põhjamaade hulka. Samuti võib ürgselt eestiliku käsitlemist tõlgendada kui püüet vabaneda nõukogudeaegsest pärandist.

Teisalt peegeldub installatsioonide temaatikas eelpoolmainitud püüdlemine kõige innovatiivse poole, mis on omane ka installatsioonikunsti žanrile üldiselt. Võimaluste avanemisel hakati peatselt ka kunstis kasutama uuenduslikke tehnoloogilisi lahendusi, lootes jõuda järele läänes toimuvale progressile. Populaarsete materjalide hulka tõusis neonvalguse kasutamine, mis on omane tehislikule urbanistlikule keskkonnale. Neoontorusid on oma installatsioonides kasutanud näiteks Jüri Okas ja Ando Keskküla. Looduslikkuse taotlemine ja tehnoloogia kasutamine ei vastandunud teineteisele, vaid segunesid mitmete kunstnike loomingus, tekitades omapäraseid kooslusi – heaks näiteks sellest on Okase installatsioonilooming.

Keskendumist looduse temaatikale esindab eesti arhitektide ja disainerite vabaõhuinstallatsioonide näitus „Eesti maastikud“ Helsingi Esplanaadil 1990. aastal. Krista Kodres on väljapanekut kirjeldanud suurejoonelise ja mõjuvana, seda eriti tänu müstilist atmosfääri loonud valguslahendustele, mis ka öösel väga muljetavaldavana silma paistsid.⁶⁵ Vilen Künnapu analüüsis oma installatsioonis „Põhjamaise püramiidi“ lõunamaise püramiidi ja põhjamaise püstkoja arhetüüpe, püüdes neid omavahel seostada ja sünteesida. Andres Siimu ja Hanno Kreisi ühistöö „Eesti maastikud“ koosnes kahest moodsa välimusega mustast vastastikku asetatud kilpseinast, mille pinnale loodud avauste kaudu avanes vaade keskele asetatud kadakast ja kividest. Teos viitas seeläbi eesti loodusele igiomastele motiividele ning segas ürgselt looduslikku kaasaegsusega, millest ei puudunud teatud eneseiroonia. Eestile omaste materjalidega tegeles ka Jaan Ollik, kelle teos „Põhjarannik“ koosnes paekivist

⁶⁵ Kodres, K. Eesti maastikud Helsingi Esplanaadil. – Reede 21.09.1990, lk. 8.

kaldteest, mida viirudena läbistasid valgustriibud, luues samuti omapärase sünteesi ajatust ja kaasaegsest. Olliku tööd selle minimalistlikus esituses on Kodres käsitlenud „looduse imelikke muutusi ja võimalusi heiastava kompositsioonina“.⁶⁶ Toivo Raidmetsa nimetu installatsioon kujutas endast punaste neontuledega „põlevat“ puuriita, mida võib tõlgendada „sümbolistliku interpretatsioonina põlevatest Eestimaa maastikest“.⁶⁷ Leonhard Lapin tegeles oma teoses looduse ja tehisliku seose temaatikaga, luues tulipunase raudkarkassi, millele kinnitus geomeetrilise struktuuriga puuoksi meenutav võra. Antud teos ühendab Lapini konstruktivislikus stiilis loomingut tema puiduteemaliste installatsioonidega.

Helsingi Esplanaadil alguse saanud puude ja metsa teemat on Lapin oma järgnevas loomingus aktiivselt käsitlenud. 1994. aastal olid São Paulo biennaalile Eestit esindama saadetud Jaan Toomik ja Leonhard Lapin, kuhu viimane oli kavandanud installatsiooni „Eesti mets“. Antud teos tegeles Eestis aktuaalse linnastumise ja metsade hävitamise teemaga ning metsa kui olulise arhetüüpse kujundiga eestlaste kollektiivses teadvuses. Installatsioonis pidid olulist rolli mängima värske puidu lõhn ja liikudes kostuvad raginad, mis tekitavad padriku läbimise tunde.⁶⁸

4.3. Jüri Okas materjali ja ruumi reorganiseerijana

Nagu ka Lapin, eristub Jüri Okas uue põlvkonna kunstnikest oma vanuse ning eelneva avangardikogemuse poolest. Tema olulist rolli installatsioonikunsti arengus on käsitletud ka eelnevas peatükis. 1980. aastate lõpus arendas ta oma varasematest *environment*'i käsitlustest välja uude ajastusse paigutuva installatsioonivormi, alustades seeria teostega, milles ta ühendas looduslikke materjale, nagu puit ja muld, tehislikega, näiteks roostetav teras. Sarnase lahendusega installatsioone eksponeerib ta Soomes Pori kunstimuuseumis 1989. aastal näitusel „Struktuur ja metafüüsika“ ning 1990. aastal Tallinna Kunstihoones. Kulminatsioonini jõuab antud seeria tema suurejoonelisemas installatsioonis, 1991. aastal Pori kunstimuuseumis eksponeeritud teoses „Installatsioon 9“. Okase varasemast loomingust tuttavatest looduslikest materjalidest on installatsiooni toodud hein, mida antud teoses pole aga kasutatud loomulikul vormitul kujul, vaid see on koondatud korrapärastesse nelinuksetesse pakkidesse, moondades seeläbi heina loodusliku oleku minimalistlikuks

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ L. Lapin. Leonhard Lapini installatsiooni „Eesti mets“ kontseptsioon. – Jaan Toomik. Leonhard Lapin: 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk. nummerdamata.

geomeetriliseks struktuuriks. Põrandat katvaid heinapalle lõikab peaaegu pooleks asfaltristkülik – tegu on justkui jõulise tehniliku sekkumisega loodusesse. Antud sümbolile kaasaegsest keskkonnast tähendusi leida pole keeruline. Heinapallidesse torgatud ristkülikukujulised metallitükid ning nende kohal ripuvad traadid meenutavad kunstniku 1970. aastate graafikaloomingust tuttavaid elemente.⁶⁹

Mitmesugused materjalid ja nende füüsiliste omaduste kontrastsus loovad teosest terviku, mille tajumist mõjutab roheline neonvalgus.⁷⁰ Okase loomingu tunnusmärgiks kujunenud külm roheline neonvalgus loob tema installatsioonidele intensiivse emotsioonivälja, mõjudes esteetiliselt ja tekitades kontrasti materjali ja valguse vahel.⁷¹ Okase loomingut ühendab põhihuvina „materjali reorganiseerimine, vastuolude tekitamine ning tähenduste nihutamine“.⁷² Sirje Helme on antud teost käsitledes rõhutanud ka Okase pikka kogemust „esitada koos omavahel konfliktseid materjale ja süsteeme, mis loovad objektile vajaliku pinge ning kooshoidva struktuuri“.⁷³ Ruumiinstallatsioonile omaselt mängisid teoses lisaks materjalide kooskõlale olulist rolli ka valgus, helitaustaks seatud Erkki-Sven Tüüri muusika ning looduslike materjalide lõhn, mis mõjutasid vaataja aistinguid.

4.4. Kaasaegne temaatika

Looduslikud arhetüübid polnud esindatud kõigi 1990. aastate installatsioonikunstnike loomingus. Mitmed kunstnikud keskendusid pigem kaasaegsele ja argitemaatikale, sidusid oma teostes progressimotiivi ning iroonilisi ühiskonnakriitilisi kommentaare.

Selgelt kaasaegse temaatika ja materjalikäsitlusega paisatavad silma ühistöid loovad Andres Siim ja Hanno Kreis. Helsingi Esplanaadil integreerisid nad oma teosesse loodusliku temaatika elemente, kuid üldiselt on nende loomingus domineerivaks pigem antud installatsiooni teine motiiv – moodsad minimalistlikus stiilis musta värvi seinad, mille sisse on loodud avausi. Sama kujundit kasutavad autorid ka „Panta Rhei“ nimeliste teoste seerias, millest esimene versioon oli eksponeeritud 1990. aastal toimunud ühel esimesel eesti installatsioonikunsti eksponeerival näitusel, „Idee-ruum-materjal“ Tallinna Kunstihoones. Näituse kontseptsioonis rõhutatakse eesmärgina „stimuleerida kunstnikke otsima ideede

⁶⁹ S. Helme. Jüri Okase installatsioon nr. 9. – Kunst 2/1992, lk. 11.

⁷⁰ S. Helme. Jüri Okas. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 163–164.

⁷¹ S. Helme. Looking and Seeing. – Okas. Installation 9. Pori: Porin taidemuseo, 1991, lk. 30–36.

⁷² A. Juske. Balti skulptuur 93. – Kunst 1/1994, lk. 45.

⁷³ S. Helme. Jüri Okase installatsioon nr. 9. – Kunst 2/1992, lk. 11.

kehastusi väljaspool traditsioonilisi kunstiliike ja -žanre“ ning „leida sellist kunstilist mõtlemist, mille puhul teose idee oleks nii-öelda ruumi ja materjali kehas“. ⁷⁴ Sarnase motiiviga jätkasid Siim ja Kreis ka 1991. aastal Vilniuse noortetriennaalil.

Näitusel „Idee-ruum-materjal“ eksponeeritud teoste hulka kuulub ka Leonhard Lapini peegelseadeldis „Rütm ja meloodia“, mis koosnes saali seina vastu toetatud suurtest peegelristkülikutest, mille rida algas korrapärasest rütmist ning liikus lagunemise ja kaootilisuse poole. Teos esindab Lapini varemmainitud loomingust erinevat suundumust, hüljates looduslikkuse teema ning tegeledes universaalse ja kaasaegsega. Antud kunstiliigile omaselt installatsioon „ümbritses inimest ruumiga, mida oli muudetud kunsti poolt“. ⁷⁵

1992. aastal Rostocki VI Läänemeremaade biennaali jaoks loodud Lapini installatsioonis „Lõhutud aeg“ on ühendatud kaasaegne ühiskonnakriitilisus loodusliku puitmaterjaliga. Teos koosnes sotsialismiaegsete raamatute kuhjast ning punase värvi pritsmetega raielaastudest; kuhja ümber oli paigutatud ringina 12 puupakku, mille sisse olid löödud kirved. Teost võib tõlgendada aja jäänuste iroonilise sümbolina, kus kirved kehastavad aja lõpu ja vägivaldse surma motiivi. ⁷⁶ Lapini loomingul on kindel tähendus oma ajastu kontekstis ning see on seotud tema loominguliste sümpaatiatega vene konstruktivistide loomingust. ⁷⁷

Kaasaegse temaatikaga tegelenud installatsioonikunstnike hulgas võib mainida ka Inessa Josingut, kes on tuntud oma šokeerivate vaateaknakujunduste poolest, nende hulgas 1995. aastal Viru tänava Kanguri poe akendele loodud installatsioon, milles ta käsitles sotsiaalkriitilisi teemasid. Tema töödes figureerivad läbivate motiividena kristlus, kitš, *camp* ja populaarkultuur.

4.5. Narratiivsus installatsioonikunstis

Kaasaegse kunstimaailma institutsionaalsusega on tegelenud Peeter Linnap installatsioonis „Le Top 50“ 1995. aastal Ajaloo Instituudi galeriis. Teos koosnes prantsuse kunstiajakirja „Beaux Arts“ poolt välja valitud 50 mainekama kunstimaailma esindaja fotoportreest, erkrohelistest plekkpostkastidest portreede all, kunstimuuseumi samettoolidest, mis meenutasid klassikalist museoloogilist õhkkonda, ja kirjutuslauast koos kirja kirjutamise atribuutidega. Näitusel olid eksponeeritud ka väljavalitute saadetud vastused Linnapi kirjale

⁷⁴ A. Juske. Idee-ruum-materjal. – Reede, 5.10.1990, lk. 9.

⁷⁵ S. Helme. Idee-ruum-materjal. – Kunst 1/1992, lk. 45.

⁷⁶ S. Helme. Split time. – Ostsee-Biennale 1992. Rostock: Kunsthalle Rostock, 1992, pp. 110–115.

⁷⁷ A. Liivak. Leonhard Lapin. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 81–83.

küsimustega, kas nad teavad midagi Eestist ja eesti kunstist ning kas neil on soovitusi eesti kunstnikele. Installatsiooni saatis kummalise varjundiga muusikaline taust. Reet Varblane on antud installatsiooni käsitlenud esteetiliselt mõjuva kogutervikuna ning „sotsiaalse uurimistööna, mis (...) tegeles tänapäeva kunstimaailma uurimisega“.⁷⁸ Kunstnik on rõhutanud dialoogi algatamist metropolide ja perifeeria, väikeste ja suurte, „vanade olijate“ ja uustulnukate vahel.⁷⁹ Teos funktsioneeris ka postiteenusena, võimaldades publikul kujutatud isikutega kirja teel kontakti astuda. Lääne väljakujunenud ja selge hierarhiaga institutsionaalne kunstimaailm tundus siinsetele kunstnikele ning kunstiteadlastele 1990. aastate alguses kauge, kättesaamatu ja keerulisena, mis muutis selle temaatikaga tegelemise aktuaalseks.

Tänapäeva ja ajaloo suhtega tegeles Mart Viljus 1995. aastal Kuressaares toimunud installatsioonikunsti hõlmaval Saaremaa biennaalil „Ajaloo vabrik“. Kohaspetsiifilise installatsioonina paigutas Viljus lossi muuseumi ajaloo-ekspositsiooni esemeid tänapäevast. Heie Treier on antud teost käsitledes nimetanud seda dokumenteerivaks ajaloo-kunstiks, mis sobitus näituse teemaga – „praeguse oleviku esemelise keskkonna kriitiline allikaanalüüs“.⁸⁰

Isiklikke juuri on uurinud Mati Karmin installatsioonis „Minu isa“ 1993. aastal, mida eksponeeriti ka 1995. aastal Saaremaa biennaalil. Teosesesse koondas kunstnik esemeid, mis olid seotud tema agronoomist isa elutööga. Karmin viitab teoses oma kodusele taustale, kus kunsti kui jõudeelu ei tunnustatud, ning seob selle Eestile omase arhetüüpse isakujundiga.⁸¹

Ühiskonna ja religiooni teemat käsitles Peeter Pere 1993. aastal Norwichis, luues installatsiooni Püha Peetruse katedraali hoone lõõvipõrandale, kust olid eemaldatud pingiread. Nende endistele asukohtadele aetas ta sirgete ridadena erinevate usulahkude kirikutest laenatud lauluraamatud, mille vahel jalutades „võis tajuda lauluraamatusse inimeste kätest talletatud energiat“.⁸² Pealkirjaga „Nutulaul“ võimaldab installatsioon mitmeid tõlgendusvõimalusi.

⁷⁸ R. Varblane. Kunstimaailm ja meie. – Kunst 2/1995, lk. 10–13.

⁷⁹ P. Linnap. Saatetekst näitusele „Le Top 50“, 1995, Koopia Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.

⁸⁰ H. Treier. Fabrique d'Histoire: kokkuvõte. – Kunst 1/1996, lk. 5–6.

⁸¹ A. Juske. Mati Karmini isakujund. – Ajaloo Vabrik: näituse kataloog, 22.07.–13.08. 1995. Toim. Peeter Linnap. Tallinn: Kaasaegse Foto Keskus, 1995, lk. 80.

⁸² P. Pere. – Eesti Ekspress, 25.03.1994, lk. B7.

4.6. Moodne esteetika

Kaasaegsete vahenditega efektse atmosfääri loomine urbanistliku esteetika võtmes sai omaseks Toivo Raidmetsa loomingule. Tema suurejoonelisemate installatsioonide hulka kuulub 1993. aastal „Aine-aineta“ näitusel eksponeeritud sõiduauto „Zim“ rohelisel neoontorudest vaibal, mis oli asetatud Kunstihoone ette, teise korruse kõrgusele, esituled suunatud sisse galerii akendest. Selliselt asetatud, tekkis mulje kaaluta olekust, mida võib vaadelda mateeria ainelisuse haihtumisenähtuseks.⁸³ Eriti efektne oli neoontorudega teos õhtupimeduses, mis loob paralleeli Raidmetsa Helsingis eksponeeritud neooni kasutava linnainstallatsiooniga. Antud teose puhul on kunstik temaatikaks valinud argise ja tehniliku, luues keerulise lahenduse, mis demonstreerib kaasaegse tehnoloogia võimalusi ning mõjub üllatavana.

Neoontorusid sisaldavaid lahendusi on Raidmets kasutanud ka teistes teostes, kus tihti üllatava kooslusena segunevad robustne tahumata puu või autokumm ja lummas valgus, mis loovad „dramaatilise, vastanditest võimenduva elamuse“.⁸⁴ Krista Kodres on Raidmetsa installatsioone võrrelnud Mario Merzi ruumiseadeldistega ning rõhutab Raidmetsa loomingule omast esteetilise elamuse loomist, argise suureks ülendamist ning sellele uue konteksti loomist.⁸⁵ Sirje Helme on Raidmetsa loomingut seostanud barokiga – sellele omaselt kasutab kunstnik illusoorust ja etenduslikkust; samuti ilmneb seos dadaga, kust on pärit irooniline ja väärtuste suhtes nihilistlik lähenemine.⁸⁶ Raidmetsa võib 1990. aastate alguse installatsioonikunstis lugeda innovatiivsemate autorite hulka, kelle looming suhestub lääne kunstnike, nt Dan Flavini loominguga, kes samuti kasutab neoontorusid atmosfääriliste valguskeskkondade loomisel. Oma teostes rõhutab Raidmets kaasaega, ajatu ja loodusliku asemel seob ta oma loomingusse igapäevast ja tehnilikku.

Sarnaselt Raidmetsale, kuid vähem etableerunud vaimus püüdleb oma valgusinstallatsioonides esteetilise üldmulje poole Raoul Kurvitz. Veeklaasidest ja -pudelitest loodud installatsioone on kunstnik eksponeerinud personaalnäitustel 1992. aastal Gallerie Marius Projektis Kopenhagenis ning samal aastal Kunstihoone galeriis. Mõlema teose puhul ühendab ta kaks enda jaoks olulist elementi, valguse ja vee. Tema loomingut võib kirjeldada

⁸³ H. Treier. Uus kogemus. – Sirp 10.12.1993, lk. 8.

⁸⁴ K. Kodres. Toivo Raidmetsa provokatiivne esteetika. – Toivo Raidmets. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011, lk. 10–13.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ S. Helme. Baroki ja dada vahel. – Toivo Raidmets. 2011, lk. 50–51.

kui maagiat või rituaali, „mille käigus kõik materiaalne omandab justkui immateriaalse aura“.⁸⁷

4.7. Installatsioonibuumi hääbumine

1990. aastate alguses esines installatsioonikunsti praktiliselt kõigil aktuaalsemate teemadega tegelevatel näitustel. Sarnast tendentsi võib märgata antud perioodil ka rahvusvahelisel tasandil – installatsioonibuumiga puutusid eesti kunstnikud kokku ka välisnäitustel osaledes. Vilniuse noortetriennaali kohta on Heie Treier kirjutanud: „Valitses installatsioonibuum, mis muutis räpasest materjalist installatsioonid juba trafaretseks, eriti kui need olid kohati lausa mannetul tasemel.“⁸⁸

Kümnendi keskpaigas hakkas massiline installatsiooniloomes aegamööda vaibuma. Mitmed kunstnikud liikusid puhtakujulise videokunstini; paljud naasid ka traditsiooniliste kunstileikide juurde. Sellise tendentsi peamiseks põhjuseks võib pidada kaasaminekut ühiskondlike protsessidega – kümnendi algusele oli omane entusiastlik innovatsioonipüüdlus, kuid peagi asendus see materialistlikuma ja pragmaatilisema ellusuhtumisega. Olukorra teisenedes muutus installatsioonikunsti abil ära elatumine kunstnike jaoks keerulisemaks ning olude sunnil pöörduti kommertsiaalsemate kunstileikide juurde. Lisaks on võimalik, et installatsiooniloomingu intensiivsuse tõttu tekkis antud kunstileigist teatud küllastumus, mis suunas kunstnikke uutele otsingutele. Installatsioonibuumi periood on mitmekesine etapp eesti kunsti ajaloos, mille jooksul on valminud mitmed iseseisvusaja olulisemad teosed.

⁸⁷ H. Treier. Raoul Kurvitz. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 73–75.

⁸⁸ H. Treier. Maakaardil ei saa mujale kõndida. – Sirp 13.12.1991, lk. 9.

5. Installatsioon Jüri Ojaveri loomingus

Jüri Ojaver ei oma akadeemilist kujutava kunsti alast haridust ning on kunstiellu sisenenud restauraatori erialalt, mille mõjutusi on tunda tema loomingus. Töötamine restauraatorina Tallinna vanalinnas on andnud talle kohaspetsiifilise mõtlemisvõime – „suutlikkuse materjalis minevikku näha ja selle tähendusi käepuutega elama panna.“⁸⁹ Johannes Saar on Ojaveri teoseid kirjeldanud kui „uurimuslikke, konstanteerivaid, eluseikadesse süüбивaid, sageli isiklikke pöördumisi mineviku ainelise pärandi poole“.⁹⁰ Teoste ainestikku ammutab ta ümbritsevast keskkonnast – ümbrus pakub talle geniaalselt lihtsaid lahendusi, mida ta kontekstist välja võttes kunstiks ülendab.⁹¹ Ojaveri installatsioonid on tihti skulpturaalsete omadustega, kuid nende kontseptuaalne tagapõhi ja kohaspetsiifiline käsitus paigutavad teosed siiki installatsiooni kategooriasse.

5.1. Lammutatud ateljee

Ojaveri kunstnikutee alguses peamiselt skulpturaalne looming võttis 1990. aastatel pöörded installatiivsuse suunas. Uue loominguetapi käivitanud sündmuseks võib pidada tema ateljeemaja lammutamist Rahvusraamatukogu hoone rajamisel. Ateljee säilitamiseks tassis kunstnik puitmaja tükke uude elupaika ning sellest materjalist sündis 1990. aastate alguses seeria teoseid, mis uues keskkonnas „rekonstrueerivad toonaseid olmelisi seiku, kogevad juurde uut mütoloogiat ning astuvad vaataja ette (...) arheoloogiliste leidudena.“⁹² Antud seeria asub Ojaveri loomingus ehk enim installatsiooni ja skulptuuri piirimail, kuid installatsioonile omaseks võib nende teoste puhul pidada leidmaterjali kasutamist, mida Ojaver on kombineerinud erinevate objektidega ning eksponeerinud tulemust ühtse, erinevatest osadest koosneva tervikuna.

⁸⁹ J. Saar. Jüri Ojaver. – Ando Kesküla, Jüri Ojaver, Peeter Pere: 48. rahvusvaheline Veneetsia biennaal, Eesti ekspositsioon. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1999, lk. 28.

⁹⁰ J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

⁹¹ S. Helme. Jüri Ojaver. Nišš. Image. – Aine-aineta: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 1. aastanäitus 30.11.–19.12.1993: näituse kataloog. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk. nummerdamata.

⁹² J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

Olulisemate antud materjalist valminud teoste hulka kuulub 1990. aasta installatsioon „Kaitstud kulgemine“ (Foto 1), milles kunstnik ühendas puidust keerdtrepi kindlust sümboliseerivate paekivist postidega.⁹³ Trepi motiivi kasutamist võib vaadelda igavese ülespürgimise fenomenile viitamisena.⁹⁴ Samuti 1990. aastal valminud installatsioon „Pea peal“ (Foto 2) koosneb käsipuust, mis on toetatud paekivist postile ning räsitud punastest tellistest konstruktsioonile. Pärast telliseid jätkub käsipuu tagurpidi pööratuna ning lisanduvad ülespoole turritavad piirdepulgad. Käsipuu loomulikku olekut muutev tellistest sammask sümboliseerib kunstniku sõnul nõukogulikku ehitust, pöörates ülejäänud osa teosest pea peale⁹⁵ – antud motiivi võib vaadelda viitena nõukogude perioodi ehituse absurdsusele, mis vastandus arhitektuuri loomulikule arengule. Sellele järgnes 1991. aastal vanast uksest loodud „Hüvitus“ (Foto 3), mille kesksed puit- ja klaaspaneelid asendas kunstnik paekiviga. Ukse alumise osa külge kinnituvad juured, mis jätavad mulje selle maa seest välja kasvamisest – ka puidu pind on kujundatud naturaalselt sooneliseks. Ojaver on teose taustana maininud võõrandatud talude eest kompensatsiooni andmist, mis tegelikult midagi ei hüvitanud.⁹⁶

Ateljee elementidega tegelevad installatsioonid esindavad Ojaveri loomingule omast minevikku pöördumist – ka ülejäänud loomingus, kuid eelkõige just selles seerias ilmneb Johannes Saare mainitud kokkuvõtete tegemine minevikust ning nostalgia taasloomise aspekt.⁹⁷ Saar on antud objektide seeriat nimetanud ka „surnud maja mälestusnäituseks“.⁹⁸ Mälu olulisusele Ojaveri loomingus on viidanud ka Katrin Kivimaa, kirjeldades kunstniku loomingut mnemismi manifestatsioonina, mis „ületab ajaloo tavalise kulgemise ja loob minevikust olevikku, milles omakorda sisaldub tuleviku võimalus.“⁹⁹ Ojaver ise on mälu ja ajaloo temaatika populaarsust põhjendanud tolleagse ühiskondliku olukorraga – esmakordselt oli võimalik hakata avalikult ja ausalt käsitlema mineviku sündmuseid ning mahavaikitud perioodi selgeksrääkimine pakkus uusi väljakutseid nii talle endale kui ka mitmetele teistele kunstnikele.¹⁰⁰

Ateljeest pärit objektidega sarnast teemat käsitleb Ojaver veel mitmetes installatsioonides. 1993. aastal rahvusvahelise skulptuuri*workshop*'i raames Otepääl valminud paekivist installatsioon „Uks“ (Foto 4) imiteeris raamina ukse olemasolu endise pagaritöökoja

⁹³ J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

⁹⁴ K. Kodres. „Idee-ruum-materjal“: dialoogikitse. – Reede 07.12.1990, lk. 8.

⁹⁵ Intervjuu Jüri Ojaveriga 22.04.2012. Salvestus autori valduses.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ J. Saar. Male, middle-aged and married. – Ando Keskküla, Jüri Ojaver, Peeter Pere: 48. rahvusvaheline Veneetsia biennaal, Eesti ekspositsioon. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1999, lk. 7.

⁹⁸ J. Saar. Jüri Ojaver. – 48. rahvusvaheline Veneetsia biennaal. 1999, lk. 28.

⁹⁹ K. Kivimaa. Märgid varjatud maailmast. – Sirp 03.12.1993, lk. 9.

¹⁰⁰ Intervjuu Jüri Ojaveriga 22.04.2012.

kinnimüritud ruumi välisküljel¹⁰¹ – teose puhul on kunstnik arvestanud kohaspetsiifikat ning konkreetse paiga lugu. Sellega seostub ka 1992. aastal Saaremaal loodud kellatorni imitatsioon ning 1994. aasta installatsioon „Peahoovusest väljas“ (Foto 5). Viimases paigutas Ojaver ümber Tallinna vanalinnas Rataskaevu tänaval asuva hoone fassaadil paikneva vihmaveetoru, puhastades seeläbi vaate kõrvalasuvale Jaak Soansi loodud pronksist Michel Sittow'i relieefile. Ka selles teoses on võimalik märgata Ojaveri muinsuskaitse alast tausta ning intensiivset huvi ajaloo ja paiga mälu vastu. Kõik mainitud teosed kannavad installatsioonikunstile omaselt tugevat kohaspetsiifilist tähendust, võttes arvesse paiga olemust ning suhestudes eksisteerivate arhitektuursete objektidega.

5.2. Nišš. *Image*

1993. aastal osales Jüri Ojaver SKKE esimesel aastanäitusel „Aine-aineta“ kohaspetsiifilise installatsiooniga „Nišš. *Image*“ (Fotod 6 ja 7), mille eest pälvis ka näituse peapreemia. Installatsioon tegeles Kunstihoone välisfassaadil niššides paiknevate Juhan Raudsepa skulptuuridega „Töö“ ja „Ilu“ – Ojaver lõi galerii interjööri ühe skulptuuriga vastakuti tühja niši ning teisega tühja postamendi. Teos paigutub suurepäraselt antud näituse kontseptsiooni, tegeledes mateeria ning selle näilise puudumise ja mentaalse olemasoluga.

Teisest küljest tegeleb Ojaver teoses asjade olemuse muutmisega – tuues minimalistlikusse galerii interjööri hoone dekoreeritud välisfassaadi elemendid, saavutab ta ootamatu ning tähelepanu aktiveeriva tulemuse, kus tavapärane on oma kontekstis ümber pööratud.¹⁰² Ojaveri installatsioon paneb märkama seda, mida tavaliselt tähele ei panda – Kunstihoone fassaadi kaunistavad skulptuurid jäävad neile tähelepanu tõmbamata enamikule lihtsalt märkamatuks. Ojaveri sõnul on meid ümbritsev kunstiajalugu, laiemalt aga kogu kultuuripärand muutunud „iseenesestmõistetavaks keskkonnaks“, mille kohalolekule me ei pööra tähelepanu.¹⁰³

Teose pealkirja „Nišš. *Image*“ võib vaadelda morfoloogiliste mõistetena;¹⁰⁴ kunstnik ise meenutab aga, et teose loomine ja Raudsepa skulptuuride nimetused panid teda mõtlema tollastele ja kaasaegsetele väärtushinnangutele ning Ando Keskküla intervjuule, kus ta rääkis,

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² S. Helme. Jüri Ojaver. Nišš. *Image*. – Aine-aineta: näituse kataloog. 1994, lk. nummerdamata.

¹⁰³ J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

¹⁰⁴ J. Saar. Jüri Ojaver. – 48. rahvusvaheline Veneetsia biennaal. 1999, lk. 28.

et kunstnik peab leidma endale niši ning selleks on vaja luua imidž.¹⁰⁵ Seega saab installatsiooni tõlgendamisel lähtuda ka pealkirjaks valitud mõistetest ning nendega seostuvatest väärtushinnangutest, mis eri ajastu kunstnike jaoks varieeruvad – töö ja ilu kirjeldavad ilmekalt 1930. aastate kunstile suunatud ootusi, kuid kaasaja pluralistlikusse kunstielu sobivad paremini Keskküla poolt välja toodud märksõnad.

5.3. Olematu kalmistu

1994. aastal toimunud SKKE aastanäitustel „Olematu kunst“ pälvis Ojaver järjekordse peapreemia teose „Olematu kalmistu“ (Foto 8) eest. Tegu oli kohaspetsiifilise installatsiooniga, mille Ojaver paigaldas Kalamaja endise kalmistu parki. Kalmistu oli alates 18. sajandist oluliseks baltisaksa kultuuritegelaste matmispaigaks, kuid likvideeriti nõukogude okupatsiooniperioodil võimuorganite poolt. Selle ajaloolise tausta võttis Ojaver aluseks oma installatsioonile – asetades pargiks muudetud kalmistu murupinnale suured pappristkülikud, kolletusid murule hauakujulised laigud. Laikude kõrvale aetas ta üksikud kalmistust säilinud originaalsed hauakivid – skulptor Juhan Raudsepp oli mõned neist säilitanud oma aeda maetuna ning sealt jõudsid need Ojaveri valdusesse.¹⁰⁶

Ojaveri kalmistu suhestub otseselt lähiminevikuga – teos „mobiliseerib selle „nähtamatu žestiga“ teravaks kunstisündmuseks.“¹⁰⁷ Johannes Saar on installatsiooni puhul käsitlenud olulist rõhuasetuse muutust Ojaveri loomingus – enam ei loo kunstnik „ainelist objekti täis mineviku mütoloogiat, vaid pigem manipuleerib osavalt olemasoleva vaimse ruumiga“, mis toob teose ideeliselt lähemale 1970. aastate kontseptualismile.¹⁰⁸ Installatsioon jätkab aasta varem teosega „Nišš. *Image*“ alguse saanud temaatikat – mõlemas installatsioonis loob Ojaver tühja ruumina justkui raami millelegi, mis füüsiliselt puudub, kuid eksisteerib siiski inimeste kollektiivses mälus, ajaloos või hoopiski alateadvuses. Kunstnik Paul Rodgers on antud installatsiooni kohta öelnud: „Ojaveri teos (...) oli spetsiifiline käsitlus mälust, ajaloost ja mälus tekkida võivatest uutest ideedest. (...) Ojaveri teos küsis: kas me saame unustada, ons see üldse võimalik?“¹⁰⁹

¹⁰⁵ K. Nurk. Kõik on kaks: intervjuu Jüri Ojaveriga. – Kunst.ee 3/2004, lk. 36–42.

¹⁰⁶ Intervjuu Jüri Ojaveriga 22.04.2012.

¹⁰⁷ J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ V. Vabar. Skulptor Paul Rodgers: Mulle meeldib, kui kunst on elust: intervjuu. – Kultuurileht 10.02.1995, lk. 12–13.

„Olematus kalmistus“ realiseerub ehk kõige enam Ojaveri minevikku käsitlev temaatika. Teoses on ühendunud kohavaimu, *genius loci* käsitusviis kohaliku temaatika ja kontekstiga. Tegu on tundliku kohaspetsiifilise installatsiooniga, mis on oluliseks täienduseks eelnevas peatükis analüüsitud narratiivse installatsiooniloomingu suunale – teos tegeleb ühe paiga muutumisega ajaloo jooksul ning selle kajastustega inimeste mälus. Koos moodustavad „Olematu kalmistu“ ja „Nišš. Image“ Ojaveri loomingus ühise terviku ning tähistavad lammutatud ateljee töödest alguse saanud kohaspetsiifilise *genius loci* temaatika kõrgpunkti.

5.4. Valede võrk

1995. aastal loodud teos „Valede võrk“ (Foto 10) ei seostu enam sedavõrd kunstniku muinsuskaitsealase taustaga. Antud teost on eksponeeritud nii galeriis „Vaal“ kui ka samal aastal Moskvas toimunud eesti kunstnike näitusel „Autoportree“. Tegu on põrandale konstrueeritud tinatorudest võrgustikuga, mis jäljendab kunstniku käejooni. Korduv eksponeerimine tähistab loobumist konkreetse koha käsitlemisest teose temaatikas, kuid sellegi poolest on antud installatsioon ruumispetsiifiline, arvestades võrgustiku paigutuses installatsioonile omaselt ümbritseva ruumi omadusi. „Valede võrgus“ ilmneb taas Ojaveri töödele omaseid skulptuuri jooni.

Käejoonte motiiv seostub esmajoonel kaasaajal populaarseks muutunud esoteeriliste suundumustega, kuid Ojaveri käsitluses ilmneb selle suhtes teatud iroonia. Sellele viitab eelkõige teose pealkiri, mis ei lase käejoonte uurimist vaadelda tõsiseltvõetava tõlgendusena. Vappu Vabar on teose kohta kirjutanud: „Ojaveri installatsiooni on põnev vaadata mitte hiromantilise, vaid futuristliku naljana. Pole ju mitte ennustajate süü, et suur osa me elust on rajatud valedele ja müütidele.“¹¹⁰ Torude asetamine põrandast pisut kõrgemale tekitab tunde, nagu võiksid vaatajad nende otsa komistada – tegu on justkui inimestega manipuleerivate valede materialiseerumisega, mis publikut oma lõksu püüavad.

Käejoonte motiivi võib vaadelda ka omamoodi autoportreena – seda ideed kannab teos ka Moskva näituse kontekstis. Käejoontel on kaasaajal inimest identifitseeriv tähendus, olles muutunud näost täpsemaks ja absoluutsemaks inimese tuvastamise viisiks. Johannes Saar on teose kohta kirjutanud: „Valede võrk“ on osundus inimeste ammusele soovile näha käejoontes tervikpilti inimesest endast, kulgemist minevikust tulevikku või siis ringlemist

¹¹⁰ V. Vabar. Valede võrk. – Ajaloo Vabrik: näituse kataloog. 1995, lk. 99.

paradiislikus rutiinis. See on olnud ajalooline usk ammendava autoportree võimalikkusesse.¹¹¹

Tavapärasest erineva temaatikaga on Ojaver tegelenud 1994. aasta installatsioonis „Väikesed teod mees“ (Foto 9), mis koosnes lauast ja taburetist, mille jalgade vahele olid kinnitatud tsinkplekist tahvlid. Mõlemale oli asetatud meega täidetud plekkvann, kuhu sisse pistis kunstnik elusaid tigused. Johannes Saar on teose kohta kirjutanud: „Hoidudes konkreetsetest viidetest konkreetsetele isikutele, piirdus kunstnik tõdemusega, et selle taiesega on mõeldud kõiki ametnikke, kes on oma ametitooli külge kinni jäänud ning hoiavad kasvõi kõige väiklasemate meetoditega kinni privileegide meepotist, mille nad oma valdusesse on saanud.“¹¹² Installatsiooni pealkiri muutub seeläbi mitmetähenduslikuks. Sarnaselt „Valede võrgule“ hülgab Ojaver antud teose puhul talle omase ajaloo- ja kohatemaatika ning pöördub argise ja ühiskonnakriitilise temaatika poole.

Jüri Ojaveri 1990. aastate esimese poole teoste puhul on oluliseks kohamütoloogia – tema teosed baseeruvad paiga loo põhjalikul uurimisel ja kajastamisel. Kümnnendi keskel võttis tema looming suuna kontseptuaalsema väljendusviisi poole¹¹³ ning hakkas tegelema kaasaegsemate teemadega. Kümnnendi esimese poole installatsiooniloominguga paigutub Ojaver aga antud perioodi olulisemate kunstnike hulka. SKKE näitustelt võidetud peapreemiad näitavad, et tema installatsioonid olid kunstiringkondades hinnatud – need olid originaalsed ning oma siirusega kaasaegsesse konteksti sobituvad. Tema lokaalse temaatikaga tegelevad teosed sidusid endas ka universaalseid väärtuseid ning moodustasid ajakohase sünteesi kohalikest ja läänelikest traditsioonidest, mis on kindlustanud nende positsiooni iseseisvusperioodi alguse mõjukamate installatsioonide hulgas.

¹¹¹ J. Saar. Jüri Ojaver ja Mart Viljus Vaalas. – Kultuurileht 21.04.1995, lk. 4.

¹¹² J. Saar. Jüri Ojaver: dokumentatsioon Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.

¹¹³ J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

6. Installatsioon Jaan Toomiku loomingus

Jaan Toomik alustas loometeed 1980. aastatel maalikunsti vallas, kuid 1990. aastate alguses hakkas tegelema installatsiooniga. Kunstnik on üleminekut põhjendanud sooviga eksperimenteerida ning minna kaasa läänes levivate uuenduslike võimalustega.¹¹⁴ Toomiku esimeste installatsioonide hulka kuulub 1991. aastal Tallinna Kunstiülikoolis valminud „Repliik ülestõusmispühadele“ (Foto 11), mille „eesmärk oli ühendada eetika rikkumine, irriteerivate sammude astumine ülestõusmispühade tähistamisega.“¹¹⁵ Teos koosnes hauakujuliselt asetatud murumätastest ja äravisatud ristidest. Mätastel hakkas muru kasvama enne kui väljas – selles ilmnis kunstniku sõnul sümbol elu tärkamisest.¹¹⁶ Selle teose puhul ilmnevad esimest korda Toomikule omased eksistentsiaalsed ning looduse ringkäike kajastavad motiivid.

Märgiliseks aktsiooniks, mis sümboliseeris üleminekut ühelt kunstiliigilt teisele, oli projekt koos Jaan Jaanisooaga 1991. aastal Tartu Kunstimajas – näitusel „Maastik kahe kuuga“ (Foto 12) ehtasid kunstnikud „põrandale tehismaastiku, kasutades selle materjalideks oma maale, liiva ja raudplaate, neid vajaduse järgi puruks lõigates ja kokku seades. Tulemuseks oli üks suur igimuutuv maastik-installatsioon, kus vaatajad olid sunnitud käima teose sees ja suhestuma sellega.“¹¹⁷ Samal näitusel oli eksponeeritud ka teine installatsioon, mida Eha Komissarov on kirjeldanud järgnevalt: „...installatsioon kujutab teose sissejuhatavat osa, sisenemist primitiivsesse ja arhetüüpsesse, mille kaudu autorid soovisid juhtida tähelepanu paikkonna, koha eksistentsiaalsele olemusele. Selleks kaeti ruumi seinad „elu voolust“ pärinevate materjalidega, massiivse metalli- ja puidurisuga, luues sel teel uue, sümboolse keskkonna.“¹¹⁸ Toomik on projekti nimetanud manifestatsiooniks, mille käigus hävitati maale veendumuses, et selle kunstiliigiga enam ei tegeleta.¹¹⁹

Olulise verstapostina pöördumisel installatsiooni juurde on Toomik maininud Kasseli Documenta külastamist 1992. aastal, kus tal avanes võimalus tutvuda tolelaegse lääne kunsti

¹¹⁴ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012. Salvestus autori valduses.

¹¹⁵ E. Komissarov. Jaan Toomik: dokumentatsioon Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.

¹¹⁶ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

¹¹⁷ J. Jaanisoo, J. Toomik. Projekt „Ma käisin siin. Jaanisoo + Toomik“. – Aine-aineta: näituse kataloog. 1994, lk. nummerdamata.

¹¹⁸ E. Komissarov. Jaan Toomik: dokumentatsioon Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.

¹¹⁹ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

aktuaalseima installatsiooniloominguga.¹²⁰ Komissarov on kirjutanud Toomiku maalist loobumisest: „...et anda täielik eelistus minimalistlikule ideele tühjusest, objekti tootmisest kunstiteosena ja suundub installatsiooniprojektidesse, kus tühjus omandab tähenduse aktiivse ruumina.“¹²¹ Kui maalimist on Toomik nimetanud elustiiliks, mis täidab meeldivalt aega, siis töid installatsiooniga peab ta selle vastandiks – „see on pigem trauma kui looming, kus töö teostamiseks peab olema lakkamatu sisemine valmidus.“¹²²

Raivo Kelomees on Toomiku kunstiloomingut kirjeldanud kui vastuoludele ja polaarsustele tuginevat – tema kunst samaaegselt on/ei ole kaasaegne, on/ei ole personaalne.¹²³ Hoolimata kaasaegsete kunstivahendite kasutamisest on Toomiku teemad enamasti ajatud. Tema teoseid iseloomustavate märksõnade seas võiks mainida meditatiivsust, eksistentsiaalsust, surma ja sündi. Temaatiliselt kuulub Toomik peamiselt IV peatükis käsitletud põhjamaise soome-ugri temaatikaga ning eksistentsiaalse ja filosoofilisega tegelevate kunstnike hulka, aga tema installatsioonides ilmneb ka hoopis erinevaid jooni. Toomiku 2007. aasta näituse kataloogis rõhutab vene kuraator Viktor Misiano Toomiku „boreaalset soomeugrilikku looduslähedust, šamanismi, mis elutunnetusena läbib tema installatsioone“.¹²⁴ Toomiku teostele omane ajatus ja igavikulisus sunnib neid esmapilgul paigutama kaasaegses ühiskonnas aktuaalsete teemade ringist väljapoole. Teisalt võib tema soomeugrilikku loodusšamanismi vaadelda kui 1990. aastate alguse Eesti ühiskonnas aktuaalset lähenemist, mida on käsitletud ka eespool.

6.1. Peeglid

Esimeseks Toomiku rahvusvaheliseks installatsiooniks oli 1992. aastal Saksamaal Güstrowis maakunsti sümposiumi „Earth-Sign-Earth“ raames teostunud töö „Peeglid“ (Foto 13). Teos koosnes maasse kaevatud hauakujulistest süvenditest ning nende põhja asetatud peeglitest, mis peegeldasid taevast ning kõiki, kes aukude kohale kummardusid. Tegu on sümbolistlikest tähendustest laetud teosega, mis märgib Toomiku loomingus oluliseks saanud peegelduse teema algust. Samuti suhestub teos kunstnikule omase eksistentsiaalsuse ning

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ E. Komissarov. – Aine-aineta: näituse kataloog. 1994, lk. nummerdamata.

¹²² E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹²³ R. Kelomees. Väljaspool klassifikatsioone. – Jaan Toomik. Kataloog. Toim. Mare Pedanik. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1997, lk. nummerdamata.

¹²⁴ Jaan Toomiku näitus Kumu Kunstimuuseumis 8.03–20.05.2007: kataloog. Koost. Heie Treier. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007, lk. 7.

surma temaatikaga. Indrek Grigor on kirjutanud: „Toomiku loomingut läbib väga tugeva elemendina peegelduse motiiv, mis tähistab metafüüsilist piiri elu ja surma vahel.“¹²⁵

Peegeldusmotiivi antud teoses võib vaadelda mitmeti. Esiteks funktsioneerib peegeldus justkui taeva maa alla toomisenä, tekitades ootamatu olukorra, kus sügavusse vaadates näeb inimene pea kohal paiknevat taevast. Samas kannavad riskülikukujulised süvendid hauamotiivi tähendust, mis projitseerib maa alla ka vaataja enda. Indrek Grigor on kirjutanud, et installatsioonis „Peeglid“ „mängib Toomik väga paljude mütoloogiliste, teispoolsuse ja peeglitaguse maailma kohati romantiseeritud teemadega“.¹²⁶ Installatsioon šokeeris vaatajaid sedavõrd, et vaid kahe tunni möödudes olid peeglid linnakodanike poolt puruks loobitud.¹²⁷

6.2. 15.–31. mai 1992

Eksistentsiaalsed ideed seob Toomik mõnes oma installatsioonis hoopis argisemate ja irooniliste teemadega. Nende hulka kuulub tema provotseerivaim teos „15.–31. mai 1992“ (Foto 14) näitusel „Art Mix“ Eesti Näituste Paviljonis, kus kunstnik eksponeeris koos oma pealkirjas mainitud ajavahemiku menüü ning ajaleheväljalõigetega ka selle perioodi väljahteid. Teost võib käsitleda parafrasina itaalia kontseptuaalse kunstniku ning ka käesolevas töös käsitletud *Arte Povera* liikumisega seotud Piero Manzoni 1961. aasta teosest „Merda d’Artista“, mis käsitleb irooniliselt romantilist kunstnik-geeniuse ideed.¹²⁸

Toomiku käsitluses on irooniline kommentaar suunatud pigem kaasaegse ühiskonna aadressil. Hanno Soans on antud installatsiooni kohta kirjutanud: „...Toomiku žestis ei puudu eksistentsiaalne dimensioon. Toomik pakkus meile mõnevõrra ähvardavalt isikliku- ning aja ja kohaspetsiifilise *Arte Povera* eetika taastõlgenduse.“¹²⁹ Ka Eha Komissarov on kirjutanud: „Läbiviidud installatsiooni käsitles Jaan Toomik meditatsioonina eksistentsi teemadel, milleks ta sai tõuke ümbritsevast tegelikkusest. Oli ju parasjagu rublaaja lõpp, raha väärtus langes katastroofiliselt ning paljudele tähendas see uut kogemust näljast.“¹³⁰ Ka kunstnike materiaalne olukord oli pärast nõukogude institutsioonide kadumist võtnud suuna pigem halvemuse poole – varem riigi abil heal järjel elavad autorid pidid kapitalistlikus ühiskonnas

¹²⁵ I. Grigor. Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus. – Kunst.ee 3/2008, lk. 10–12.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹²⁸ Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef. Art of the 20th Century. Köln: Taschen, 2000. pp. 523.

¹²⁹ H. Soans. Tagasi Toomiku juurde. – Kunst.ee 3/2002, lk. 8–11.

¹³⁰ E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

ootamatult turumajanduslike reeglite järgi elatist teenima asuma. Teos käsitles kunstniku sõnul teatava musta huumoriga ka aine muundumise temaatikat.¹³¹

6.3. Voodi 75

Sarnases võtmes jätkab Toomik ka 1993. aastal noortenäituse „Müra“ raames, eksponeerides Vabaduse väljakul installatsiooni „Voodi 75“ (Foto 15). Teos koosnes 75 lumisele väljakule paigutatud reformvoodist, mis olid hangitud Vene garnisonilt Tallinnas. Eha Komissarov on teost käsitlenud järgmiselt: „Voodi kui inimelus arhetüüpse kujundi abiga juhiti tähelepanu Vene sõjaväe jätkuvalle viibimisele Eestis.“¹³² Seega kannab teos ühiskonnakriitilist ning aktuaalsetele probleemidele tähelepanu juhtivat ideed, mis ühendab seda temaatiliselt eelnevalt mainitud installatsiooniga „15.–31. mai 1992“. Mõlemaid teoseid võib paigutada IV peatükis käsitletud ühiskondlike teemadega tegelevate installatsioonide hulka. Voodite arv viitas Eesti Vabariigi juubelile, mis sidus teost samuti poliitiliste ja ajalooliste ideedega. Eha Komissarov kirjutab teose kohta ka järgmist: „Kestvus ja korduvus on märksõnad, mis said selle installatsiooniga alguse ja mida Toomik järgnevalt arendab, käsitledes mingil kujul liikumist.“¹³³ Kulgemine ajas on sümbol, mida Toomik on kasutanud mitmetes oma installatsioonides.

Raivo Kelomees seob installatsiooni ka olematu kunsti ideestikuga: „Kunstihoone ette paigutatud voodid ei ole ju ometi voodid! Need on inimesed või sõdurid, kelle kohalolekut meenutavad voodite läbipaindunud reformid. Olematu on tegelikult juuresolev. Olematu ongi oluline.“¹³⁴ See vaatenurk seob Toomiku teost eelnevalt mainitud Jüri Ojaveri pisut hilisemate installatsioonidega – mõlemal juhul on tegu millegi materiaalselt olematu, kuid inimeste teadvuses mentaalselt eksisteeriva kujutamise.

6.4. Aknad

Installatsiooniga „Voodi 75“ paralleelselt toimus 1993. aastal Tallinna Kunstihoone galeriis Toomiku isikunäitus, kus kunstnik eksponeeris vooditega mõneti seostuvat, kuid

¹³¹ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

¹³² E. Komissarov. Jaan Toomik. – Eesti kunstnikud 1. 1998, lk. 219–220.

¹³³ E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹³⁴ R. Kelomees. Keha, koht ja ruum. – Vikerkaar 7/1993, lk. 31–32.

samas ka vastanduvat teost „Aknad“ (Foto 16). Teose moodustasid akendele kleebitud filmiarhiivi põlemisel kahjustunud filmilindid, mis tühja galeriiruumi erinevaid valgus- ja värvimänge tekitasid. Teosega haakus ka galerii teises ruumis paiknev püstine põlenud puusammas (Foto 17). Kasutatud filmiribad olid filmiarhiivi põlemisel tänavale paiskunud kroonikafilmi tüki – nende päritolu lisab teose tähendusele sümbolse alatoon, käsitledes inimese mälu ning elukäigu jäädvustamist; seda võib vaadelda sümbolse piirisituatsioonina, milles „inimene on võimeline hetkesse haarama kogu oma elu“. ¹³⁵ Vappu Vabar on filmilinte nimetanud „aja fenomeni võrratuks kujundiks“. ¹³⁶ Osaliselt viitab materjalivalik ka nn „prügikunsti“ ideele, kus kunstiteose loomisel kasutatakse katkiseid ja äravisatud esemeid. Erinevalt tavalistest prügikunsti teostest pole aga siinkohal vitraaži moodustamiseks kasutatud objektide valik juhuslik. Filmilindid viitavad sümbolsest ajaloo ja mälu temaatikale, kasutuskõlbmatuks muutunud lintides võib näha viidet mälestuste kaduvusele. Teose ajalooline temaatika sidus installatsiooni ka aknast paistvate vooditega.

Tagaruumis olevat sõestunud puupalki võib vaadelda „soome-ugri mütoloogilist ilmasammast tsiteeriva kujundina, mis vanades uskumustes maad taevaga liitis“. ¹³⁷ Vappu Vabar on sammast käsitlenud „eesti kunsti lakkamatute arhetüüpsete unenägude raskuskeskmena“. ¹³⁸ Ruumi seinal paiknes Toomiku sürrealistliku unenäo üleskirjutis, mis kunstniku sõnul lisas teosele paradoksaalset mõõdet. ¹³⁹ Teatavas mõttes astub ajatu ilmasammas dialoogi eesruumi ajaloolisesse raamistikku paigutuvate filmilintidega. Installatsioonis ilmneb Toomikule omane soome-ugri mütoloogia kasutamine ning looduslike ja mitmetähenduslike materjalide valik. Peeter Linnap on viimast kirjeldanud järgnevalt: „Toomiku materjaleelistused kuuluvad looduslikele ürgelementidele (vesi, tuli, õhk) ja/või inimloodud asjadele, mis erinevad ajad/moed on veenvalt üle elanud.“ ¹⁴⁰ Tsitaat kirjeldab nii looduslikku puusammast kui ka inimloodud filmilinte, mis on mõlemad üle elanud neid osaliselt hävitanud loodusliku elemendi – tule.

Antud näituse puhul ilmneb „parafras Yves Kleini poolt 1965. aastal Pariisis korraldatud tühja saali näitusele“. ¹⁴¹ Ka Toomik ei aseta oma näitusesaali ühtegi üleliigset eset. Filmilintidest vitraaži kaudu ruumi tungiv valgusvärelius ja värvimängud funktsioneerivad täieõigusliku kunstiteosena, mis kasutavad oma materjaliks Toomikule omaselt looduslikku ja

¹³⁵ E. Komissarov. 22. rahvusvaheline Sao Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹³⁶ V. Vabar. Vaikus täis helisid. – Kunst 2/1993, lk. 51.

¹³⁷ E. Komissarov. Jaan Toomik. – Eesti kunstnikud 1. 1998, lk. 219–220.

¹³⁸ V. Vabar. Vaikus täis helisid. – Kunst 2/1993, lk. 51.

¹³⁹ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

¹⁴⁰ P. Linnap. (Tunnus)joon. – Ajaloo Vabrik: näituse kataloog, 1995, lk. nummerdamata.

¹⁴¹ V. Vabar. Vaikus täis helisid. – Kunst 2/1993, lk. 51.

efemeerset – valgust ja õhku. Toomik ise on meenutanud, et antud näitus oli esmakordne sedavõrd minimalistliku ruumiprogrammiga väljapanek Eestis – kuna tollel perioodil oli näitusepindade saamine keeruline, panid kunstnikud enamasti välja võimalikult palju teoseid.¹⁴² Toomiku ruumikäsitluse kohta on Anders Härm kirjutanud: „Toomiku installatsioonides on vaataja füüsiline kaasahaaramine (...) saavutatud mitte nii väga füüsilise ruumi, kuivõrd just vaimse ruumi loomise kaudu.“¹⁴³ Ka installatsiooni „Aknad“ puhul on hoolimata tühjusest tegu vaimselt pingestatud keskkonnaga.

Näitus on Toomiku jaoks ka olulise personaalse tähendusega – seda võib käsitleda leinaavaldusena tema kadunud venna Tõnu mälestuseks. Eha Komissarov on näituse kohta kirjutanud: „Ekspositsiooni läbis punktiirina kaks raskesti ühendatavat sündmust – Toomiku venna, tema lähima sõbra surm ja Eesti Vabariigi 75. aastapäeva tähistamine, mis liitusid Toomikul keskusteluks kaduvast ja ajalikust.“¹⁴⁴ Filmilintide ja ilmasamba sümboolseid tähendusi võib seega siduda ka kunstniku isikliku leinaga. Venna Tõnu kohalolekut on märgata ka tema teistes teostes. Raivo Kelomees on kirjutanud: „Toomiku kadunud venna Tõnu mälestus on teoste osaks muutunud, mida ta pidevalt esile kutsub ja vaatleb. Lein on ju alati vastuseks kaotusele, endassekuuluva hävimisele – see läbib Toomiku teoseid pideva vooluna, soovina taastada endist olukorda.“¹⁴⁵ Sellega võib põhjendada ka teistes Toomiku töödes figureerivat surma- ja hauamotiivi. Toomik on aga nentinud, et antud motiivi ei kasuta ta sentimentaalses või traagilises võtmes, vaid pigem filosoofilises plaanis ning seotult universaalsete väärtustega.¹⁴⁶

6.5. Vihmas ja päikeses

1993. aastal Saksamaal Speyeris resideerudes valmisid Toomikul mitmed looduslike materjalide ning nähtustega tegelevad installatsioonid. Teos „Vihmas ja päikeses“ (Foto 18) koosnes kahest kõrvuti asetatud lauast kahe kandikuga, millel mõlemal lebasid käbid – üks oli täidetud veega ning teine mitte. Vees olevad käbid olid sulgunud, kuivas olevad aga avanenud. „Tööle andis immateriaalse dimensiooni laudade alla tekitatud valgusmuster, mis

¹⁴² Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

¹⁴³ A. Härm. Šamanism ja meditatsioon: „natuuripoesia“ 1990. aastate eesti videos. – Ülbed üheksakümnendad. 2001, lk. 150–159.

¹⁴⁴ E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline Sao Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹⁴⁵ R. Kelomees. Väljaspool klassifikatsioone. – Jaan Toomik: kataloog. 1997, lk. nummerdamata.

¹⁴⁶ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

täitus varju aset.¹⁴⁷ Lisaks kuulus installatsiooni käbidest moodustatud kerakujuline struktuur. Teoses ilmneb sarnaselt varem mainitud söestunud ilmasambale Toomikule omane looduslik temaatika ja materjalid – ta uurib looduses toimuvaid protsesse ning nende tsüklilisust. Sarnase temaatikaga tegeleb ka teine Speyeris valminud installatsioon, „Maastik päikeseloojangutega“, mis koosnes kohalikus veiniistandustes tehtud päikeseloojangu fotodest, mis olid kleebitud sama istanduse pudelitele. Ka siin jälgib Toomik looduse ringkäike ja kaasab kohaliku paiga loo.

Käbide avanemise ja sulgumisega on Toomik mänginud ka samal aastal Inglismaal, kus rahvusvahelise projekti Tallinn-Norwich raames rajas ta mahajäetud kirikusse Püha Õhtusöömaaja laua ning kattis selle käbidega. „Selles loodussündmuses avaldus ta jaoks ilus, edasiviiv kujund, milles looduse müsteerium esines sakraalse jätkuna.“¹⁴⁸ Antud motiivis on ühendunud Toomikule omane transtsendentaalsus looduslike materjalidega.

6.6. Joon

Tallinn-Norwich projekti raames lõi Toomik ka installatsiooni „Joon“ (Foto 19), milles ta jätkab 1992. aastal „Peeglitest“ alguse saanud eksistentsiaalset elu ja surma temaatikat. Teoses puhastas ta välja ühtse joone 60-ne u 300 aasta vanuse hauakivi pinnal, mis olid asetatud Norwichi kesklinna surnuaia müüri najale. Puhastatud joon „sidus erinevad kivid ühtseks kulgevaks tervikuks. Kuna kivid asetsevad erineval tasapinnal, tõi joon välja erinevaid situatsioone, aastaarve, nimesid või tekstikatkeid, koondades silmapilgu sarnaselt saatuseid.“¹⁴⁹ Peeter Linnap on joont käsitlenud järgnevalt: „Puhastades plaatidelt liivapaberi abil kitsa riba aja poolt toimepandud ladestustest (...), viitab Toomik ilmselt mingile „pan-“, või „meta-“, mõistele, millelegi, mis kõiges kaduvas ühine.“¹⁵⁰ Siin ilmneb Toomiku loomingule omane surma ning eksistentsiaalsusega tegelemine.

Linnap kirjutab teose kohta ka järgmist: „Seistes nõnda ühises rivis ja asendades oma „tähistatavaid“, toovad need liivakivisse inkarneeritud surmakuulutused üsna teadvustamata ja sümboolse aktina ühte aegruumi kokku oma surnud prototüüpide imaginaarse siinoleku – näib nagu korraldataks siin mingit hauataguse maailmahinge posthuumset, üleajalist või

¹⁴⁷ E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline Sao Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ P. Linnap. (Tunnus)joon. - Ajaloo Vabrik: näituse kataloog. 1995, lk. 45.

transsendentaalset ilmumist.¹⁵¹ Ka siin võib tuua paralleeli varasemalt käsitletud imaginaarse mateeria temaatikaga. Toomik on antud teoses arvesse võtnud koha *genius loci*'t, luues lihtsa, kohaspetsiifilise teose olemasolevatest materjalidest, mis sümbolisel tasandil tegeleb eksistentsiaalsete ajalugu ja mälu käsitlevate teemadega.

6.7. Ma käisin siin

1993. aastal toimunud SKKE näitusel osales Toomik koostöös Jaan Jaanisooga teosega „Ma käisin siin“ (Foto 20). Kunstnikud rajasid oma teose rootsiaegse bastioni käikudesse, ehitades üleujutatud käigu põrandale laudtee, mis suundus kauguses paistva valgusvihi poole. Eha Komissarov on teost nimetanud „külastaja eksistentsiaalseks rännakuks alateadvuslike kujundite juurde.“¹⁵²

Olulisimat rolli mängis teoses bastionikäigu kummaline atmosfäär. Külastajad suunati selles keskkonnas omapärasele rännakule – siin ilmneb taas Toomikule omane kulgemise temaatika. Enne valgustriibuni jõudmist laudtee aga lakkas, katkestades eesmärgi saavutanud rännaku ootamatult. Komissarov kirjutab teose kohta ka järgmist: „Toomiku projekt oli plaanitud kohtumisena tunneli arhetüübiga, teda ennast huvitas eeskätt meditatiivse keskkonna loomine minimalistlike vahenditega ning tema enda igatsus vastaspoolsuse järele.“¹⁵³ Kunstnik ise on antud installatsiooni nimetanud algeliseks interaktiivseks teoseks, kus liikumisel keskkond ja valgus muutusid ning vaatajaga suhestusid.¹⁵⁴ Teosesse oli lubatud siseneda ainult ühekaupa, mis võimendas veelgi rituaalset elementi.

Kunstnik asetas vaatajate ette eksistentsiaalse olukorra, pakkudes inimestele võimalust sattuda omapärasesse keskkonda, mis tekitaks mõtteid ning uudseid vaatenurki. Installatsioonis avaldub seeläbi varem mainitud püüe transsendentaalsuse poole, samuti kasutab Toomik sarnaselt mitmetele teistele teostele paiga ajaloo elemente, integreerides oma installatsiooni loomulikult teel olemasolevasse. Sel viisil rõhutab ta paiga *genius loci*'t ning ajaloolist mälu, suunates ka vaataja tähelepanu sellele, mille olemasolust tavaliselt teadlikud ei olda. Siin võib tuua paralleeli ka Jüri Ojaveri sarnase ideestikuga teostega.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² E. Komissarov. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline Sao Paulo biennaal. 1994, lk. nummerdamata.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

6.8. Peegeldus Toomiku loomingus

1992. aastal Saksamaal alustatud peeglite teemat jätkab Toomik korduvalt oma hilisemas loomingus. 1994. aastal esines Toomik São Paulo biennaalil teosega „Teekond São Paulosse“ (Foto 21), mis koosnes näitusele eelnevast *happening*’ist ning selle eksponeeritavast videosalvestusest. Toomiku videoloomingut käesolevas töös pikemalt ei käsitleta, kuid teosele eelnevat *happening*’i võib vaadelda ka installatsioonina. Antud aktsiooni käigus ujutas Toomik Tartus ja Prahas jões peeglitest koosnevat kuupi. Kuubi liikuvus ning selle paigutamine erinevate linnade konteksti, samuti pealkirjas mainitud teekond viitavad kõik Toomikule omasele rännaku ideele. Täendusriikas oli Tartu kui kunstniku sünnilinna valik, Praha sai määravaks, sest moodustas ühe sõlmpunkti sirgjoonel Tartust São Paulosse. Anders Härm on teose kohta kirjutanud: „...metafoorselt (...) muutub see füüsiline kulgemine vaimus/vaimseks liikumiseks, meditatsiooniks“.¹⁵⁵

Peeglite teema lõppeb 1995. aastal installatsiooniga Veneetsias, biennaali satelliitürituse „Avant-Garde Walk in Venice“ raames (Foto 22). Teos koosnes 30 kanalisse paigaldatud vee pinnal hõljuvast peeglist, mis peegeldasid kõike end ümbritsevat – taevast, maju, möödakäijaid. Kanalil sõitvad paadid panid vee loksuma, millega kaasnes peeglite liikumine ning peegelduse pidev muutumine. Kunstnik ise on teema lõppu kommenteerinud järgmiselt: „Olen sellega nii palju tegelenud ning Veneetsia tundus olevat sobiv koht, kus sellega võiks lõpetada. Kõik need Veneetsia peegeldused, vesi ja illusoorne tegelikkus.“¹⁵⁶ Installatsioon jättis Veneetsia linnaruumis esteetilise mulje, rõhutades linnale iseloomulikke jooni ning kandes seega Toomikule omast kohaspetsiifilist vaimsust. Seda teost võiks Toomiku loomingu kontekstis vaadelda ehk kui enim esteetilisusele rõhuvat ning vähem eksistentsiaalsete teemadega tegelevat installatsiooni.

6.9. Kokkuvõte

Erandina tuleb Toomiku puhul käsitleda ka käesoleva töö ajalistest piiridest pisut väljuvat installatsiooni – 1997. aastal Veneetsia biennaalil Eesti ekspositsiooni raames loodud nimetut teost, mis koosnes kaldapealsele rivistatud kaane ja põhjata surnukirstudest (Foto 23). Teos

¹⁵⁵ A. Härm. Šamanism ja meditatsioon: „natuuripoesia“ 1990. aastate eesti videos. – Ülbed üheksakümned. 2001, lk. 150–159.

¹⁵⁶ K. Kivimaa. Perifeeriast keskusesse: Veneetsia biennaalil kogetust. – Kunst 1/1996, lk. 51–53.

moodustab terviku koos kümnendi esimesel poolel valminud installatsioonidega, mistõttu on see käesolevas töös mainitud. Teoses käsitleb Toomik varasematest töödest tuttavaid elemente – surnukirstu motiiv sümboliseerib eksistentsiaalset elu ja surma mõõdet; kirstude asetus toob vaataja ootamatusse ja üllatavasse situatsiooni; samas mõjub teos kogutervikuna esteetiliselt.

1990. aastate keskpaigast alates liigub Toomik videokunsti juurde, mida kunstnik on põhjendanud sooviga vabaneda materjali ahistusest.¹⁵⁷ Mitmete varasemate videote puhul säilib sarnaselt São Paulo teosele ka mõningane installatiivne element. Tänapäevaks on Toomik jõudnud tagasi maalikunsti juurde, mida ta 1990. aastate alguses teravalt kritiseeris. Käsitletava perioodi installatsioonid moodustavad tema loomingus omanäolise ja mitmekesise terviku, mis omab antud perioodil olulist tähendust. Tema teosed sobituvad toleaeagsesse konteksti, kandes endas kaasaegses maailmas olulisi universaalseid väärtusi ning lisades kõigi puhul ka midagi eesti kunstile isikupärast. Toomik arvestab teoste loomisel nende ümbritsevat keskkonda ning konteksti – tema kohaspetsiifilised teosed kannavad endas konkreetse paiga lugu, mis tänu teostele kerkib ka vaatajate teadvusesse.

¹⁵⁷ Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012.

7. Installatsioon Ando Keskküla loomingus

Toomikust ja Ojaverist mõneti erinevaks oluliseks installatsiooni alal tegutsevaks kunstnikuks 1990. aastate esimesel poolel oli Ando Keskküla, kes ei sisenenud kunstiellu sellel perioodil, vaid tegutses aktiivselt alates 1960. aastatest. Keskküla panust installatsioonikunsti arengusse käsitleb antud töö III peatükk. Kunstnik on tunnistanud, et tema 1990. aastate teostes on teatud mõjutusi tol perioodil loodud assamblaažidest ning *happening*'idest.¹⁵⁸ 1990. aastate alguses „hülgab ta tavapärase kujutusviisi materiaalsuse ning hakkab otsima võimalusi uue elektroonilise tehnoloogia kasutamiseks kunstis.“¹⁵⁹ Keskkülale on omane pidev kunsti piiride katsetamine ja uute lahenduste leidmine. Videokunsti arendamise kõrval on oluline ka tema panus installatsiooni.

Keskküla installatsiooniloomingus võib peamisena käsitleda 1990. aastate esimese poole jooksul loodud seeriat teoseid, milles autor kasutas sarnaseid materjale ning ideid. 1991. aastal lõi ta Karlsruhe kunstifestivali jaoks esimese kavandi antud seeriasse kuuluvast teosest – projekt pidi koosnema paekiviseadeldisest, videoprogrammist, monitoridest ja E.-S. Tüüri selleks otstarbeks loodud muusikast.¹⁶⁰ Installatsioon teostus aga alles 1992. aastal Sevilla EXPO-1 (Foto 24), kus see saab hiljem kordunud nime „Opus Petra“. Sarnast põhiideed kordas Keskküla 1993. aastal galeriis „Luum“ (Fotod 25 ja 26) ning 1994. aastal Riias toimunud Balti- ja Põhjamaade kunstnike ühisnäitusel „Equilibrium“ (Foto 27). Antud teos kuulub esimeste näidete hulka videotehnoloogia kasutamisest eesti kunstis ning selle ühendamisest installatsiooniga.

Käsitlevasse seeriasse kuuluvate teoste ühendavaks elemendiks on uurimus eesti rahvuskivist, paekivist, ning selle mõjust kultuurikontekstis.¹⁶¹ Sevilla installatsiooni kohta on Sirje Helme kirjutanud: „Teose aluseks on paekivi kui Eesti geoloogilist asendit sümboliseeriv materjal ning selle toimimine ajas.“¹⁶² Keskküla on maininud paekivi kasutamise kahte tasandit: „paekivi kui materjal või vorm ning paekivi kui müüt – „eesti

¹⁵⁸ A. Juske. Equilibrium: intervjuu Ando Keskkülaga. – Sirp 28.05.1993, lk. 9.

¹⁵⁹ S. Helme. Ando Keskküla. – Eesti kunstnikud 1. 1998, lk. 53–55.

¹⁶⁰ R. Kelomees. Materiaalne ja tehnoloogiline 1990. aastate kunstis. Ülbed üheksakümnendad. 2001, lk. 131–149.

¹⁶¹ L. Pajupuu. Olen nagu merejalaväelane: intervjuu Ando Keskkülaga. – Eesti Ekspress 12.02.1993, lk. 22–23.

¹⁶² S. Helme. Ando Keskküla. – Eesti kunstnikud 1. 1998, lk. 53–55.

rahvuskivi“ – müütiline materjal, millel on suhe kollektiivse alateadvusega.¹⁶³ Kunstnik kasutab oma installatsioonides eesti loodusele omaseid motiive, viidates nende kaudu kohalikele ürgsetele traditsioonidele – see seob Keskküla eespool käsitletud loodustemaatikaga tegeleva installatsioonisuunaga. Keskküla ühendab materiaalse kivi efemeerse videoga, mis loob mitmeid vastandusi – kivi stabiilsus, staatilisus ja ajatus satuvad vastollu video liikumise, pideva muutlikkuse ja innovaatsilisusega. Sellist vastandlike paaride ja kunsti aine küsimuse uurimist võib pidada Keskküla installatsioonide lähtealuseks.

7.1. Sevilla EXPO

Sevillas eksponeeritud teose puhul olid paekivist laotud koonilise kujuga virnad, mille tippudesse olid paigutatud Eesti-teemalisi videoklippe esitavad telerid. Paekivivirne ümbritses põrandast pisut kõrgem metallplaat, samuti oli installatsiooni paigutatud turvast ning luminescentsvalgusteid. Sevilla teose ülesehitust on Keskküla kommenteerinud järgmiselt: „Kivi ilmub meile installatsioonis järgmiste vormidena: 1. 2000 aasta vanuse kivikalme rekonstruktsiooni fragmendina, mis ilmub kui sümbol eestlaste teadmisele, et oleme Euroopa vanim rahvas, 2. kiviklibust lainelise vormina kui piir, kui rannajoon, 3. kooniliste paekivist tornidena, 4. rihveldatud oksüdeeritud metallist soomusplaat, 5. tugeva luminescentsvalgusena, mis kumab soomusplaadi alt ja realiseerub seal uuesti kivina, kivi kujutisena, kivi kiviks olemisena.“¹⁶⁴

Raivo Kelomees on teose kohta kirjutanud: „Installatsioonis ilmneb „Eesti maastiku (tundemaastiku?) interpretatsioon, dekonstruktivistlik kujund, kus oksüdeerunud rauast horisontaalne tasapind jagab maailma ülemiseks ja alumiseks.“¹⁶⁵ Kohaliku maastiku interpreteerimine loob seose eespool mainitud Helsingi Esplanaadile loodud eesti maastikke käsitlevate installatsioonidega. Keskküla poolt kasutatud paekivi ning teose ülesehitus kannavad endas erinevaid tähendusi – installatsioon suhestub lisaks looduslikule aspektile ka Eesti alade ajaloo, mis lisab teosele narratiivse, oma juuri otsiva tasandi.

Installatsiooni Sevilla EXPO-l on Anders Härm nimetanud märgilise tähendusega teoseks: „Ühelt poolt on tegemist Eesti esimese mastaapse videoinstallatsiooniga ning teisalt said just Sevilla EXPO-st ja „Opus Petrast“ alguse terve kümnendi väldanud Eesti imidži, *Eesti Nokia*

¹⁶³ A. Keskküla. Sevilla. EXPO 92. – Kunst 3/1992, lk. 25.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ R. Kelomees. Materiaalne ja tehnoloogiline 1990. aastate kunstis. Ülbed üheksakümnendad. 2001, lk. 131–149.

või *Eesti märgi* otsingud.”¹⁶⁶ Lisaks kirjutab Härm: „Võib öelda, et Opus Petra pani aluse „agro-küber“ diskursusele pea ainsa mõeldava Eesti riikliku enesereklaami viisina.”¹⁶⁷ Antud installatsioonidele omast kohaliku loodus- ja kultuuripärandi ning kaasaegse innovaatsilisuse ühendamist võib vaadelda Eestile iseloomuliku nähtusena, mis pakkus huvi ning jäi silma ka rahvusvahelises kontekstis.

7.2. „Opus Petra“ galeriis „Luum“

Galeriisse „Luum“ paigaldatud „Opus Petra“ välisilme erines mõneti Seville loodud versioonist. Püstiste kooniliste vormide asemel domineeris horisontaalne suund – teos oli paigutatud ümber pikliku metallplaadi, mille peale olid asetatud killustik ja soojust kiirgavad reflektorid. Selle ümber põrandale olid paigutatud videomonitorid, paekivi tükkidest riba, puidulaaste, turvast ja neoontorusid. Viimased sümboliseerivad kunstniku tõlgenduses paekivi kiirgust, mis siinsetele inimestele mõju avaldab.¹⁶⁸ Kogu konstruktsiooni lõpetas tänavapoolsele küljele püstitatud kõrge puitkiudplaatidest müür, mis „sulgeb etenduse ruumi, kuid on mõeldud ka selle avamiseks.”¹⁶⁹ Lisaks oli teosesse paigutatud „tarkust sümboliseeriv”¹⁷⁰ maotopis. Keskküla on oma teose lähtekujundina maininud und, mida süvendavad soojusreflektorid ning sümboliseerib soojal kivil puhkav madu.¹⁷¹ Teoses olevad telerid esitasid videot magavast figuurist, mis haakub samuti une temaatikaga. Videot seletab autor järgnevalt: „Neljas monitoris näidatakse naise- ja mehekehast koosnevat tegelast, kes pole INIMENE, vaid jumalik hermafrodiit. Teose keskpunktis asub geeniuse pea, minu pea.”¹⁷² Antud motiivis võib näha tsitaati 20. sajandi lääne modernismile omasest romantilisest kunstnik-geeniuse müüdist, mis Keskküla käsitluses seguneb teiste lääne moodsa kunsti ajaloost laenatud motiividega ning omandab teatava iroonilise varjundi.

Loodud seadeldis ulatus galerii ühest ruumist teise, avanedes vaatajale järk-järgult ning suhestudes kohaspetsiifilisele installatsioonile omaselt seda ümbritseva ruumiga. Teoses ilmnevat sümbolite kuhjast on Sirje Helme käsitlenud järgmiselt: „Toimub sümboli

¹⁶⁶ A. Härm. Šamanism ja meditatsioon. – Ülbed üheksakümnendad. 2001, lk. 150–159.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ L. Pajupuu. Olen nagu merejalaväelane: intervjuu Ando Keskkülaga. – Eesti Ekspress 12.02.1993, lk. 22–23.

¹⁶⁹ S. Helme. Opus Petra. – Kunst 2/1993, lk. 5–7.

¹⁷⁰ K. Kodres. Keskküla tagasitulek: „Opus Petra“ „Luum“ galeriis. – Sirp 19.02.1993, lk. 11.

¹⁷¹ L. Pajupuu. Olen nagu merejalaväelane: intervjuu Ando Keskkülaga. – Eesti Ekspress 12.02.1993, lk. 22–23.

¹⁷² *Ibid.*

kasutamise eesmärgile vastupidine protsess – sümbolit, mida kasutatakse tähenduse avardamiseks, teatud olukorras ka võimendamiseks, nullitakse teise sümboli poolt.¹⁷³

Kunstnik on teost nimetanud „barokseks ooperiks materjalis“.¹⁷⁴ Sirje Helme on välja toonud installatsioonis ilmnevate barokile omaste tunnustena kaks: lavastuse illusoorsuse ja antagonismi.¹⁷⁵ Illusoorsuse muljet rõhutab une temaatika käsitlemine, mis loob teosele unenäolise tagatausta. Vastanduste olulisusele teoses on viidanud Krista Kodres: „...kontseptuaalseks põhjaks on suur hulk polaarsusi, vastandusi, mis tekitavad intriigiseisundi. Kõige globaalsem neist sümbolmärkidena esitatud vastanditest on kindlasti Looduse-Tehisliku paar, mille muudab aga ambivalentseks kolmas tähtis tegelane – Inimene, kes ühelt poolt on ju ka looduse kehastus, kuid kes teisalt aina produtseerib tehislukku.“¹⁷⁶ Siin ilmneb taas Keskkülale omane looduslikult ajatu segamine kaasaegse ja innovatiivsega. Barokile omaseks ilminguks võib pidada ka sümbolite, allegooriate ja detailide rohkest installatsioonis – tulemuseks on taotuslik ülepaisutatud ning vastandumine minimalistlikule lihtsusele ja konkreetsusele.

Barokk-stiiliga ühendab teost ka tugeva üldise atmosfääri loomine. Installatsioon toob „vaataja oma teose sisse ja määrab ühtlasi ära tema liikumise võimalused.“¹⁷⁷ Teoses on oluliseks tervikkeskkond, mis hõlmab erinevaid vaataja aistinguid – Krista Kodres on vastanduvate ja üksteist täiendavate aistingutena välja toonud soojust (valgustid, reflektorid), külma (kivi, metall), lõhna (looduslikud materjalid) ning hääle (helitaust).¹⁷⁸ Kõik see kokku loob teoses spetsiifilise atmosfääri, mis lähendab installatsiooni *environment*’i laadis kunstile.

Kodres on viidanud ka teose rõhutatud literatuursusele: „Jutustus ürgsest kiviladest ja selle algsest üksiolekust kuni mõistatusliku inimolendi tulekuni.“¹⁷⁹ Samuti toob ta välja installatsiooni spetsiifilise aegruumi, mille „kohalolekut stimuleerivad erisugused, eri aegadele ja ruumidele viitavad komponendid“.¹⁸⁰ Siin ilmneb teose narratiivsus, mille kaudu autor tegeleb kohalike traditsioonide ja loodusega ning nende mõjuga siinsele kultuurile.

¹⁷³ S. Helme. Opus Petra. – Kunst 2/1993, lk. 5–7.

¹⁷⁴ L. Pajupuu. Olen nagu merejalaväelane: intervjuu Ando Keskkülaga. – Eesti Ekspress 12.02.1993, lk. 22–23.

¹⁷⁵ S. Helme. Opus Petra. – Kunst 2/1993, lk. 5–7.

¹⁷⁶ K. Kodres. Keskküla tagasitulek: „Opus Petra“ „Luum“ galeriis. – Sirp 19.02.1993, lk. 11.

¹⁷⁷ S. Helme. Opus Petra. – Kunst 2/1993, lk. 5–7.

¹⁷⁸ K. Kodres. Keskküla tagasitulek: „Opus Petra“ „Luum“ galeriis. – Sirp 19.02.1993, lk. 11.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

7.3. Installatsioon näitusel „Equilibrium“

Riias näitusel „Equilibrium“ eksponeeritud versioon hõlmas endas samuti pikka horisontaalselt asetatud metallplaati. Seekord paiknes installatsiooni otsas paekivist laotud massiivne silinder. Kaks telerit olid asetatud metallplaadile teineteisega vastakuti, plaadi kõrvale oli kuhjatud turvast ning laotud paekivi tükkidest riba. Neoontorud paigutusid harali metallplaadist lähtudes.

Riias eksponeeritud teose kohta on Keskküla maininud, et ta lõi „teadlikult Fluxuse kitši“: „Kui Jeff Koons võtab oma ainese otse kitšimaailmast, siis mina võtan selle moodsa kunsti ajaloost, mis on kultuuriks kodustatud.“¹⁸¹ Suundumust, kus teadlikult tsiteeritakse lääne 20. sajandi oluliste kunstnike loomingut, on olnud märgata ka teiste käesolevas töös käsitletud installatsioonide puhul. Selline tendents mõjub loomulikuna iseseisvusperioodi alguse kontekstis, kus esmakordselt hakati põhjalikumalt avastama lääne kunstisaavutusi.

Keskküla materjalivalik ühendab tema loomingut Jüri Okase teostega. Sarnaselt seovad kunstnikud oma teostes looduslikke materjale kaasaegsete tehnoloogiliste elementidega, luues terviklikke, aistingutel põhinevaid ja hoolikalt läbikaalutletud keskkondi. Mõlemad kunstnikud kasutavad oma keskkondade helitausta loomiseks muusikat E.-S. Tüürilt. Erinevusena võib kunstnike puhul välja tuua teoste üldmulje – kui Okase installatsioonid on kantud minimalistlikust ideest, siis Keskkülale on omasem lopsakam ja rikkalikum käsitusviis. Keskküla teoste kohta on Ants Juske kirjutanud: „...mängis teadlikult „avangardi kitšile“, kombineerides elemente alates Joseph Beuysist kuni Nam June Paikini, miks ka mitte Jüri Okaseni.“¹⁸² Antud tsitaadis ilmneb samuti nii viide seostele Okasega kui ka käesoleva töö II peatükis nimetatud installatsioonikunsti arengusse panustanud kunstnikega.

Keskküla pole installatsiooniga tegelenud sama mahukalt kui Toomik, kuid tema „Opus Petra“ seeria omab siiski eesti 1990. aastate alguse kunstis olulist positsiooni. Tema teosed esindavad sümboli- ja detailirohket installatsioonisuunda, mis mitmekesistab tuntavalt selleaegset kunstimaastikku. Keskkülale omane kunsti piiride kompamine ja uuenduslike lahendustega katsetamine on jätnud olulise märgi eesti kunstiellu. Samuti on äärmiselt oluline Keskküla panus innovatiivsete kunstiiliikide, sealhulgas ka installatsiooni edendamisesse kuraatorina – tema kureeritud SKKE esimest aastanäitust „Aine-aineta“ on käsitletud ka käesolevas töös kui esimesi olulisi installatsioonile keskenduval näituseid Eestis.

¹⁸¹ A. Juske. Equilibrium: intervjuu Ando Keskkülaga. – Sirp 28.05.1993, lk. 9.

¹⁸² A. Juske. Equilibrium. – Kunst 1/1994, lk. 50.

8. Kokkuvõte

1990. aastate alguses muutus installatsioonikunst, mille ilminguid on märgata ka nõukogudeaegses mitteametlikus kunstis eelnevatel kümnenditel, äärmiselt populaarseks. Massiline installatsioonibuum kestis kümnendi keskpaigani, kuid sealt alates hakkas see mõningal määral vaibuma – paljud kunstnikud liikusid olude sunnil lihtsamini müüdavate kunstiilikide juurde. 1990. aastate esimese poole installatsioonilooming moodustab aga olulise etapi eesti taasiseseisvumisjärgse kunsti arengus. Pöördumine installatsiooni poole on seletatav sooviga vastanduda nõukogudeaegsele stagnatsioonile ning liikuda kaasa läänes toimuvate innovaatiliste kunstisuundadega.

Käesolevas töös ilmnevad ka peamised tolle perioodi installatsioonikunsti suunad. Populaarseks temaatikaks kujunes põhjamaise looduse arhetüüpide käsitlemine moodsa kunsti võtmes. Töös on välja toodud mitmeid kunstnikke, sh ka kolm põhjalikumalt analüüsitud autorit, kes kasutasid oma installatsioonides eesti loodusele omaseid motive ja materjale. Enamasti sidusid kunstnikud loodustemaatikat kaasaegse innovaatilisusega – populaarseks olid nt urbanistlikku esteetikat esindavate neoontorude kasutamine, mis ilmneb Ando Kesküla ja Jüri Okase loomingus.

Lisaks loodusliku ürgsuse kaudu oma juurte avastamisele pöördusid kunstnikud ajaloolise pärandi poole, mis nõukogude perioodil oli maha vaikitud. Installatsioonikunstis avaldus see kohaspetsiifilisusena, mis ilmneb kõige ehedamalt Jüri Ojaveri loomingus – enamus tema teostest tegelevad konkreetse koha mälu ja ajaloo, põimides kaasaegse väljendusviisi narratiivse kohamütoloogiaga. Paiga või ühiskonna mäluga tegelevad ka mõned käsitletud Jaan Toomiku installatsioonid.

1990. aastate esimese poole installatsioonikunsti üldisteks trendideks võib pidada seega pöördumist mineviku ning juurte otsimise poole, mis nõukogude perioodil võimalik polnud, ning selle ühendamist läänes kujunenud uuenduslike kunstivahenditega. Antud kunstietapp oma mitmekesisuses väärib aga veelgi põhjalikumat edasist uurimist, kuhu saaks kaasata ka eesti kunstnike kokkupuuted rahvusvahelise kunstimaailmaga.

Kasutatud allikad ja kirjandus

- Bishop, Claire. Installation Art: A Critical History. London: Tate, 2005.
- Colpitt, Frances. Minimal Art: The Critical Perspective. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- Cotter, Holland. Dislocating the Modern. – Art in America vol. 80, no. 1, 1992, pp. 100–107.
- De Oliveira, Nicolas, Nicola Oxley, Michael Petry. Installation Art. London: Thames and Hudson, 1996.
- Grigor, Indrek. Sünnipäev. Asümmeetrilised peegeldused Jaan Toomiku loomingus. – Kunst.ee 3/2008, lk. 10–12.
- Helme, Sirje. Looking and Seeing. – Okas. Installation 9. Pori: Porin taidemuseo, 1991, lk. 30–36.
- Helme, Sirje. Idee-ruum-materjal. – Kunst 1/1992, lk. 45.
- Helme, Sirje. Jüri Okase installatsioon nr. 9. – Kunst 2/1992, lk. 11.
- Helme, Sirje. Split time. – Ostsee-Biennale 1992. Rostock: Kunsthalle Rostock, 1992, pp. 110–115.
- Helme, Sirje. Opus Petra. – Kunst 2/1993, lk. 5–7.
- Helme, Sirje. Jüri Ojaver. Nišš. Image. – Aine-aineta: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 1. aastanäitus 30.11.–19.12.1993: näituse kataloog. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk. nummerdamata.
- Helme, Sirje. Kunstirühmitus „Visarid“. – Kunstirühmitus "Visarid": Tartu, 1967–1972: näituse kataloog. Koost. Kaljo Põllu. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997, lk. nummerdamata.
- Helme, Sirje. Ando Keskküla. – Eesti kunstnikud. 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 53–55.
- Helme, Sirje. Jüri Okas. – Eesti kunstnikud. 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 163–164.
- Helme, Sirje, Jaak Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999.
- Helme, Sirje. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus keerulisel kümnendil. – Ülbed üheksakümnendad. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 36–52.
- Helme, Sirje. Miks me kutsume seda avangardi? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda: Kumu kunstimuuseum, sügiskonverents 2007. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 123–137.

- Helme, Sirje. Miks kaheksakümnendad? Miks kadunud? – Kadunud Kaheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost. Sirje Helme, toim. Andreas Trossek. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk. 5–11.
- Helme, Sirje. Popkunst forever: Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2010.
- Helme, Sirje. Baroki ja dada vahel. – Toivo Raidmets. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011, lk. 50–51.
- Härm, Anders. Šamanism ja meditatsioon: „natuuripoeesia“ 1990. aastate eesti videos. – Ülbed üheksakümnendad. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 150–159.
- Intervjuu Jaan Toomikuga 27.04.2012. Salvestus autori valduses.
- Intervjuu Jüri Ojaveriga 22.04.2012. Salvestus autori valduses.
- Jaan Toomiku näitus Kumu Kunstimuuseumis 8.03–20.05.2007: kataloog. Koost. Heie Treier. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007.
- Jaanisoo, Jaan, Jaan Toomik. Projekt „Ma käisin siin. Jaanisoo + Toomik“. – Aine-aineta: näituse kataloog. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk. nummerdamata.
- Juske, Ants. Idee-ruum-materjal. – Reede 5.10.1990, lk. 9.
- Juske, Ants. Equilibrium: intervjuu Ando Keskkülaga. – Sirp 28.05.1993, lk. 9.
- Juske, Ants. Balti skulptuur 93. – Kunst 1/1994, lk. 45.
- Juske, Ants. Equilibrium. – Kunst 1/1994, lk. 50.
- Juske, Ants, Jaak Kangilaski, Reet Varblane. 20. sajandi kunst. Tallinn: Kunst, 1994.
- Juske, Ants. Mati Karmini isakujund. – Ajaloo Vabrik: näituse kataloog, 22.07.–13.08. 1995. Toim. Peeter Linnap. Tallinn: Kaasaegse Foto Keskus, 1995, lk. 80.
- Juske, Ants. Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. – Ülbed üheksakümnendad. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 11–22.
- Jüri Okas: näitusekataloog. Koost. Sirje Helme. Tallinn, 1987.
- Kabakov, Ilja. On the "Total" Installation. Ostfildern: Cantz, 1995.
- Kalm, Mart. ACTA '87 – Dreamland Kunstihoones. – Kunst ja Kodu nr. 58 1989, lk. 15–21.
- Kangilaski, Jaak. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000.
- Kangilaski, Jaak. Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda: Kumu kunstimuuseum, sügiskonverents 2007. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 113–117.
- Kaprow, Allan. Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Kelomees, Raivo. Keha, koht ja ruum. – Vikerkaar 7/1993, lk. 31–32.
- Kelomees, Raivo. Väljaspool klassifikatsioone. – Jaan Toomik. Kataloog. Toim. Mare Pedanik. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1997, lk. nummerdamata.

- Kelomees, Raivo. Materiaalne ja tehnoloogiline 1990. aastate kunstis. Ülbed üheksakümnendad. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 131–149.
- Keskküla, Ando. Sevilla. EXPO 92. – Kunst 3/1992, lk. 25.
- Keskküla, Ando. Aine-aineta. – Areen 10.12.1993, lk. B1.
- Kivimaa, Katrin. Märgid varjatud maailmast. – Sirp 03.12.1993, lk. 9.
- Kivimaa, Katrin. Perifeeriast keskusesse: Veneetsia biennaalil kogetust. – Kunst 1/1996, lk. 51–53.
- Kivimäe, Jutta. Laguuniskulptuur. – Kadunud Kaheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost. Sirje Helme, toim. Andreas Trossek. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk. 122–133.
- Kodres, Krista. ACTA '87. – Kunst 72/2 1988, lk. 18–21.
- Kodres, Krista. Eesti maastikud Helsingi Esplanaadil. – Reede 21.09.1990, lk. 8.
- Kodres, Krista. „Idee-ruum-materjal“: dialoogikatse. – Reede 07.12.1990, lk. 8.
- Kodres, Krista. Keskküla tagasitulek: „Opus Petra“ „Luum“ galeriis. – Sirp 19.02.1993, lk. 11.
- Kodres, Krista. Toivo Raidmetsa provokatiivne esteetika. – Toivo Raidmets. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2011, lk. 10–13.
- Komissarov, Eha. Apoloogiline Jüri Okas. – Kunst 72/2 1988, lk. 22–25.
- Komissarov, Eha. Eessõna. – Aine-aineta: näituse kataloog. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk. nummerdamata.
- Komissarov, Eha. Jaan Toomik. – 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk. nummerdamata.
- Komissarov, Eha. Veel kord näituse „Olematu kunst“ taustast. – Kultuurileht 23.12.1994, lk. 13.
- Komissarov, Eha. Jaan Toomik. – Eesti kunstnikud 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 219–220.
- Komissarov, Eha. Eesti maal 1990. aastatel. – Ülbed üheksakümnendad. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 85–102.
- Komissarov, Eha. Jaan Toomik: dokumentatsioon Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.
- Kuenzli, Rudolf. Dada. London: Phaidon, 2006.
- Kurg, Andres. Jüri Okase „spetsiifilised objektid“. – 1970ndate kultuuriruumi idealism: lisandusi eesti kunstiloole. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2002, lk. 19–40.
- Kurg, Andres. Almanahh „Kunst ja Kodu“ 1973–1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2004/2 (13), lk. 110–136.
- Laanemets, Mari. Veel enne kui ehitatakse konkreetseid ruume: arhitektuuri ja kunsti suhetest Tallinna Kooli arhitektide praktikas. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Koost. Andres Kurg, Mari Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk. 72–85.

- Lapin, Leonhard. Leonhard Lapini installatsiooni „Eesti mets“ kontseptsioon. – 22. rahvusvaheline São Paulo biennaal. Toim. Sirje Helme. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994.
- Lapin, Leonhard. Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997.
- Lapin, Leonhard. Avangard: Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003.
- Liivak, Anu. Leonhard Lapin. – Eesti kunstnikud. 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 81–83.
- Liivrand, Harry. Vaikne hooaeg? Noortenäitus „Müra“ Kunstihoones. – Kunst 2/1993, lk. 8–9.
- Linnap, Peeter. Saatetekst näitusele „Le Top 50“, 1995. Koopia Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.
- Linnap, Peeter. (Tunnus)joon. – Ajaloo Vabrik: näituse kataloog. Toim. Peeter Linnap. Tallinn: Kaasaegse Foto Keskus, 1995.
- Mundy, Jennifer. Duchamp/Man Ray/Picabia. New York: Tate Publishing, 2008.
- Nurk, Kaire. Kõik on kaks: intervjuu Jüri Ojaveriga. – Kunst.ee 3/2004, lk. 36–42.
- Pajupuu, Liis. Olen nagu merejalaväelane: intervjuu Ando Keskkülaga. – Eesti Ekspress 12.02.1993, lk. 22–23.
- Pere, Peeter. Peeter Pere installatsioon. – Eesti Ekspress 25.03.1994, lk. B7.
- Reiss, Julie H. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Rogers, Paul, Christine Chalmers. Riskides. – Tallinnnorwich: Artists exchange: A project conceived and organised by the artists of SEAS. Norwich: SEAS, 1993, lk. nummerdamata.
- Rosenthal, Mark. Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. Art of the 20th Century. Köln: Taschen, 2000.
- Saar, Johannes. Jüri Ojaver ja Mart Viljus Vaalas. – Kultuurileht 21.04.1995, lk. 4.
- Saar, Johannes. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 153–154.
- Saar, Johannes. Male, middle-aged and married. – Ando Keskküla, Jüri Ojaver, Peeter Pere: 48. rahvusvaheline Veneetsia biennaal, Eesti ekspositsioon. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1999, lk. 7.
- Saar, Johannes. Jüri Ojaver. – Ando Keskküla, Jüri Ojaver, Peeter Pere: 48. rahvusvaheline Veneetsia biennaal, Eesti ekspositsioon. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1999, lk. 28.
- Saar, Johannes. Jüri Ojaver: dokumentatsioon Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses.
- Soans, Hanno. Tagasi Toomiku juurde. – Kunst.ee 3/2002, lk. 8–11.
- Teder, Inge. Tarbekunst kaheksakümnen datel. – Kadunud Kaheksakümnenad. Koost. Sirje Helme, toim. Andreas Trossek. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, lk. 134–142.

- Treier, Heie. Maakaardil ei saa mujale kõndida. – Sirp 13.12.1991, lk. 9.
- Treier, Heie. Uus kogemus. – Sirp 10.12.1993, lk. 8.
- Treier, Heie. Fabrique d'Histoire: kokkuvõte. – Kunst 1/1996, lk. 5–6.
- Treier, Heie. Raoul Kurvitz. – Eesti kunstnikud. 1. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 73–75.
- Treier, Heie. Valiku vabadus: vaatenurk 1990. aastate eesti kunstile. – Valiku vabadus: 1990. aastate eesti kunst. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1999, lk. 10–27.
- Vabar, Vappu. Vaikus täis helisid. – Kunst 2/1993, lk. 51.
- Vabar, Vappu. Skulptor Paul Rodgers: Mulle meeldib, kui kunst on elust: intervjuu. – Kultuurileht 10.02.1995, lk. 12–13.
- Vabar, Vappu. Valede võrk. – Ajaloo Vabrik: näituse kataloog. Toim. Peeter Linnap. Tallinn: Kaasaegse Foto Keskus, 1995, lk. 99.
- Valk, Marika. Parem hilja kui mitte kunagi. – Kunst 70/2 1987, lk. 12–17.
- Varblane, Reet. Kunstimaailm ja meie. – Kunst 2/1995, lk. 10–13.
- Veispak, Teet. Pop vilistas teooriale ja tabas ajavaimu. – Postimees 7.12.2009, lk. 15.
- Vooglaid, Kalvi. Kümme arhitekti Kunstisalongis. – Sirp ja Vasar 7.01.1983, lk. 9.

Installation art in Estonia during the first half of the 1990s, based on the works of Jüri Ojaver, Jaan Toomik and Ando Keskküla. *Summary*

The dissertation provides an overview of the development of installation art as an important phenomenon in the 20th century art history and analyses its manifestation in Estonia during the first half of the 1990s, concentrating on the works of three artists – Jüri Ojaver, Jaan Toomik and Ando Keskküla. The artists were chosen because they are considered among the most important and influential artists of the period.

Installation art has evolved over the 20th century until becoming one of the most popular art forms of western art in the 1980s. The roots of installation art can be traced back to the birth of ready-made art in the works of Marcel Duchamp which symbolises the transition from traditional sculpture to the new conceptual three-dimensional work of art. Among the most significant phenomena in the history of installation art has been the emergence of minimalist sculpture – those objects were directed towards the surrounding environment, therefore activating the space of the viewer.¹⁸³ Subsequently, the term ‘installation’ was taken into use in 1963.¹⁸⁴ Ensuing developments in art history, such as *Arte Povera* and Fluxus network have brought the use of second-hand and natural ephemeral materials to installation art. Since the proliferation of technology, installation art has been diversified by new innovative solutions.

In Estonia following the example of western art was complicated since the 1940s due to the Soviet occupation. First occurrences of installation art emerged unofficially among a small group of artists. Among the earliest examples were installations created during the happening ‘Pop-68’ at the home of Ando Keskküla which can be considered the first occurrence of environmental art in Estonia.¹⁸⁵ Since the second half of the 1970s, Jüri Okas has created important spatial installations with natural materials.

With the re-establishing of Estonian independence, the local art scene could finally develop freely and the catching-up with western innovative art became dominant. An influential institution at the time was Soros Centre For Contemporary Arts, Estonia (SCCE),

¹⁸³ F. Colpitt. *Minimal Art: The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 1990, pp. 82.

¹⁸⁴ A. Juske, J. Kangilaski, R. Varblane. *20. sajandi kunst*. Tallinn: Kunst, 1994, lk. 161.

¹⁸⁵ S. Helme. Ando Keskküla. – *Eesti kunstnikud 1. Toim. Johannes Saar*. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 53–55.

which was founded in 1992 and functioned as an accelerating authority for the innovative art scene.¹⁸⁶ During that period installation became the most popular form of art as it was in accordance with the contemporary western trends and offered an opportunity to oppose the traditional art of the Soviet era. Most exhibitions of the time included works of installation art. The mass phenomenon lasted until the middle of the decade when many artists returned to traditional art forms or video art due to the changes in the society and values and the wish to experiment with new ideas but also due to the necessity of producing more marketable works of art.

In the dissertation the main themes of Estonian installation art during the first half of the 1990s are analysed. One of the recurring themes at that time was the Finno-Ugric natural heritage in the Estonian culture. Several artists used typical Estonian natural resources in their installations, such as limestone, hay, wood, etc. Works concentrating on that topic were exhibited for example at the Helsinki Esplanade in 1990 at the exhibition 'Estonian landscapes' where the themes of the installations created by Estonian architects and designers included archetypes of local nature and history. Most of the installations of the period however did not deal only with the theme of nature but connected it with the motifs and techniques of contemporary art and technology. One of the popular motifs was the use of neon lights as a symbol of artificial urban environment.

Aforementioned artist Jüri Okas is one of the most important authors who have successfully combined the themes of modern minimalism and the timelessness of nature. At the beginning of 1990s Okas exhibited several environments that included geometrical haystacks, neon lights and artificial materials such as asphalt and steel. His works formed consistent environments which affected all the senses of the viewer.

Not all artists used natural materials – among the most important authors concentrating on contemporary materials and topics was Toivo Raidmets who is known for his compositions including neon lights and artificial urban materials e.g. car tires. His best known installation is a car placed on a carpet of neon lights at the height of second floor by the facade of Tallinn Art Hall (1993). Some artists also combined historical narratives into their installations. For example Mart Viljus has created an installation combining contemporary objects with an exhibition of a history museum; Mati Karmin has researched his own heritage through an

¹⁸⁶ S. Helme. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus keerulisel kümnendil. – Ülbed üheksakümnendad. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 36–52.

installation consisting of his father's belongings; Peeter Pere's installation "The Weeping Song" in Norwich concentrated on the topic of religious heritage.

The installations of Jüri Ojaver belong clearly to the last section – in most of his works Ojaver reflects historical background of certain objects or places. Among his earliest installations at the beginning of 1990s is a series of works created from pieces of his demolished house, resembling archaeological finds.¹⁸⁷ In those works Ojaver connects his own personal nostalgia with references to the contemporary society. In 1993 for the SCCE annual exhibition Ojaver created a work titled 'Niche. Image' which comprised of an empty niche and a pedestal inside Tallinn Art Hall, placed back to back with the sculptures on the building's facade. With that gesture Ojaver drew attention to the cultural heritage which people usually fail to notice. In addition the artist played with the notion of nonexistent matter and the reversal of familiar motifs. The theme of non-existence is continued in Ojaver's work for the next SCCE annual exhibition where he presented his site-specific installation 'Nonexistent Cemetery' at a former cemetery, destroyed by the Soviet rule. The work dealt with the topics of recent history and memory. Most of Ojaver's installations, apart from 'The Web of Lies' (1995) which analysed the topics of individuality of palm 'lines' and chiromancy, are connected with the artist's background in cultural heritage and incorporate the history of the site and its existence in the collective memory of the people.

Jaan Toomik deserted painting at the beginning of the 1990s and started creating installations. A characteristic feature of his works is the aforementioned encompassing of Finno-Ugric heritage and natural themes. He has for example used pinecones and studied their ability to open in dryness and close in water. Another of his recurring themes is reflection and the use of mirrors which started in 1992 with the installation 'Mirrors' in Germany. He has also used mirrors in his installation 'Way to São Paulo' (1994) and a work at the project 'Avant-Garde Walk in Venice' (1995). Characteristic to his work are existential themes, life and death – starting from the installation 'Mirrors' where he used grave-shaped dents, he has returned to the grave motif in the work 'Line' (1992) using tombstones and his installation at the 1997 Venice Biennale where he lined coffins by the side of the canal. Similar themes also occur in the work 'I was here' (1993) at an old bastion where viewers were presented with an existential journey. His existential themes can be explained with his mourning of his brother – it can also be seen in the installation 'Windows' (1992) where Toomik used ruined film strips

¹⁸⁷ J. Saar. Jüri Ojaver. – Eesti kunstnikud. 1. 1998, lk. 153–154.

to symbolise the phenomenon of time.¹⁸⁸ Toomik's installations are characterised by the philosophical study of universal values.

Unlike the previous two artists, Ando Keskküla had been active as an artist long before the 1990s, having influenced Estonian Avant-Garde art since the 1960s. During the first half of the 1990s he created a series of installations concentrating on similar themes and motifs that can be considered among the most influential works at that period. He presented his works named 'Opus Petra' at the Sevilla EXPO (1992), at the gallery 'Luum' (1993) and at the exhibition 'Equilibrium' in Riga (1994). All of them are based on the study of Estonian national stone, limestone which is also the dominant material of the installations. This is combined with other natural elements such as wood and modern technology – neon lights and video screens. Keskküla can also be considered one of the first influential Estonian artists who started using video technology in his works. His installations are a mixture of local nature and heritage and modern innovativeness that became general characteristics of Estonian art during that period.

Installation art during the first half of the 1990s is a varied and important phase in the Estonian art history that characterises the aims and ambitions of the nation after the re-establishment of independence. The author of the dissertation intends to continue the research on that topic.

¹⁸⁸ V. Vabar. Vaikus täis helisid. – Kunst 2/1993, lk. 51.

Lisad



Foto 1. Jüri Ojaver „Kaitstud kulgemine“ (1990) KKEK arhiiv

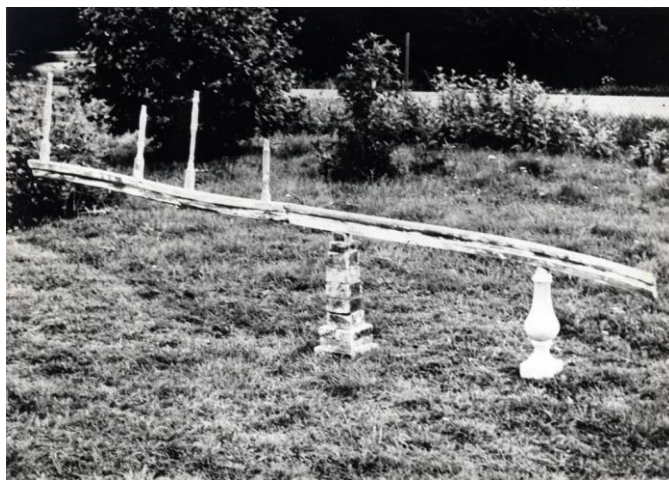


Foto 2. Jüri Ojaver „Pea peal“ (1990) KKEK arhiiv



Foto 3. Jüri Ojaver „Hüvitus“ (1991) KKEK arhiiv



Foto 4. Jüri Ojaver „Uks“ (1993) KKEK arhiiv



Foto 5. Jüri Ojaver „Peahoovusest väljas“ (1994) KKEK arhiiv

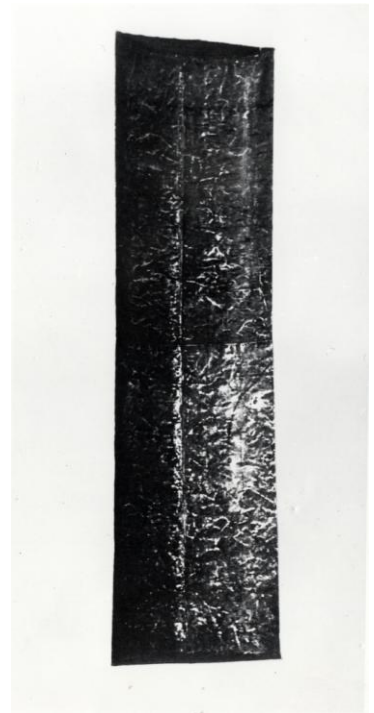


Foto 6 ja 7. Jüri Ojaver „Nišš. Image“ (1993) KKEK arhiiv



Foto 8. Jüri Ojaver „Olematu kalmistu“ (1994) KKEK arhiiv

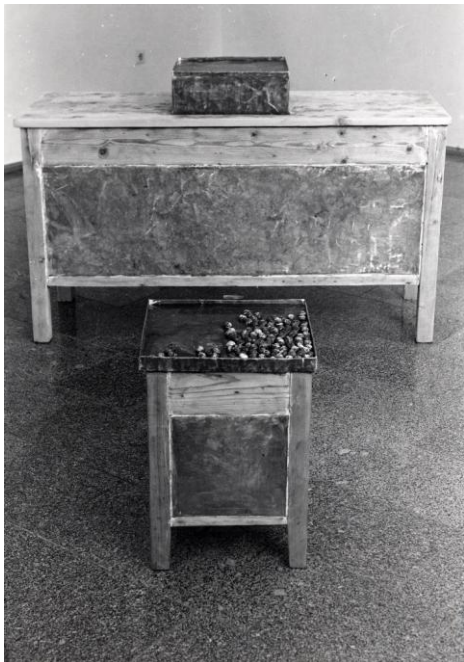


Foto 9. Jüri Ojaver „Väikesed teod mees“ (1994)
KKEK arhiiv



Foto 10. Jüri Ojaver „Valede võrk“ (1995) KKEK arhiiv



Foto 11. Jaan Toomik „Repliik
ülestõusmispühadele“ (1991) KKEK arhiiv



Foto 12. Jaan Toomik, Jaan Jaanisoo
„Maasik kahe kuuga“ (1991) KKEK
arhiiv



Foto 13. Jaan Toomik „Peeglid“ (1992)
KKEK arhiiv



Foto 14. Jaan Toomik „15.–31. mai 1992“ (1992) KKEK arhiiv



Foto 15. Jaan Toomik „Voodi 75“ (1993)
KKEK arhiiv



Foto 16. Jaan Toomik „Aknad“ (1993)
KKEK arhiiv



Foto 17. Jaan Toomik, näituse
„Aknad“ tagumine saal (1993)
KKEK arhiiv



Foto 18. Jaan Toomik „Vihmas ja päikeses“ (1993) KKEK arhiiv



Foto 19. Jaan Toomik „Joon“ (1993) KKEK arhiiv



Foto 20. Jaan Toomik, Jaan Jaanisoo „Ma käisin siin“ (1993) KKEK arhiiv



Foto 21. Jaan Toomik „Teekond São Paulosse“ (1994) KKEK arhiiv



Foto 22. Jaan Toomiku installatsioon projekti „Avant-Garde Walk in Venice“ raames (1995) Erakogu



Foto 23. Jaan Toomiku installatsioon Veneetsia biennaalil (1997) KKEK arhiiv

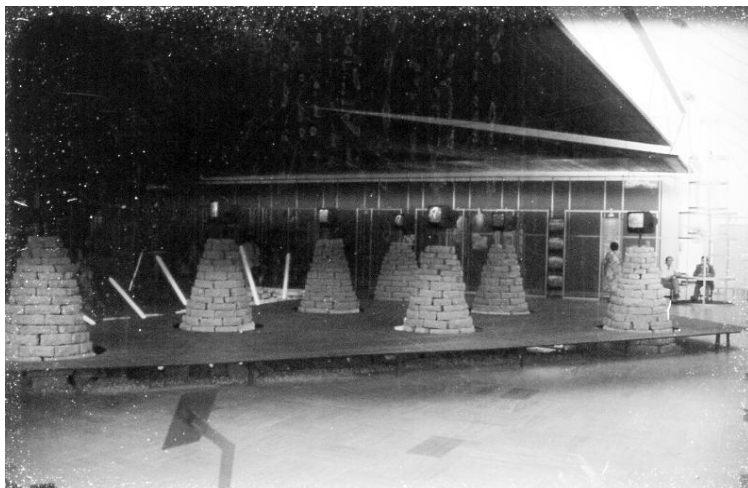


Foto 24. Ando Keskküla „Opus Petra“
Sevilla EXPO-1 (1992) KKEK arhiiv



Foto 25. Ando Keskküla „Opus Petra“ galeriis
„Luum“ (1993) KKEK arhiiv

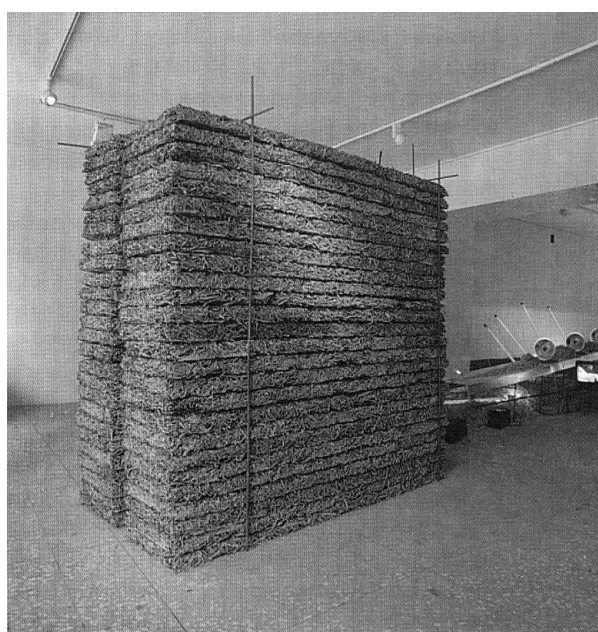


Foto 26. Ando Keskküla „Opus Petra“ galeriis „Luum“
(1993) Erakogu

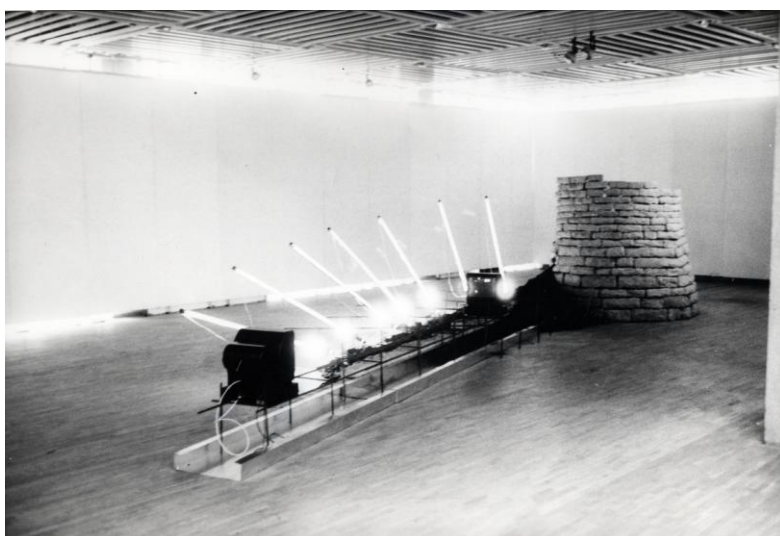


Foto 27. Ando Keskküla installatsioon
näitusel „Equilibrium“ (1994) KKEK
arhiiv